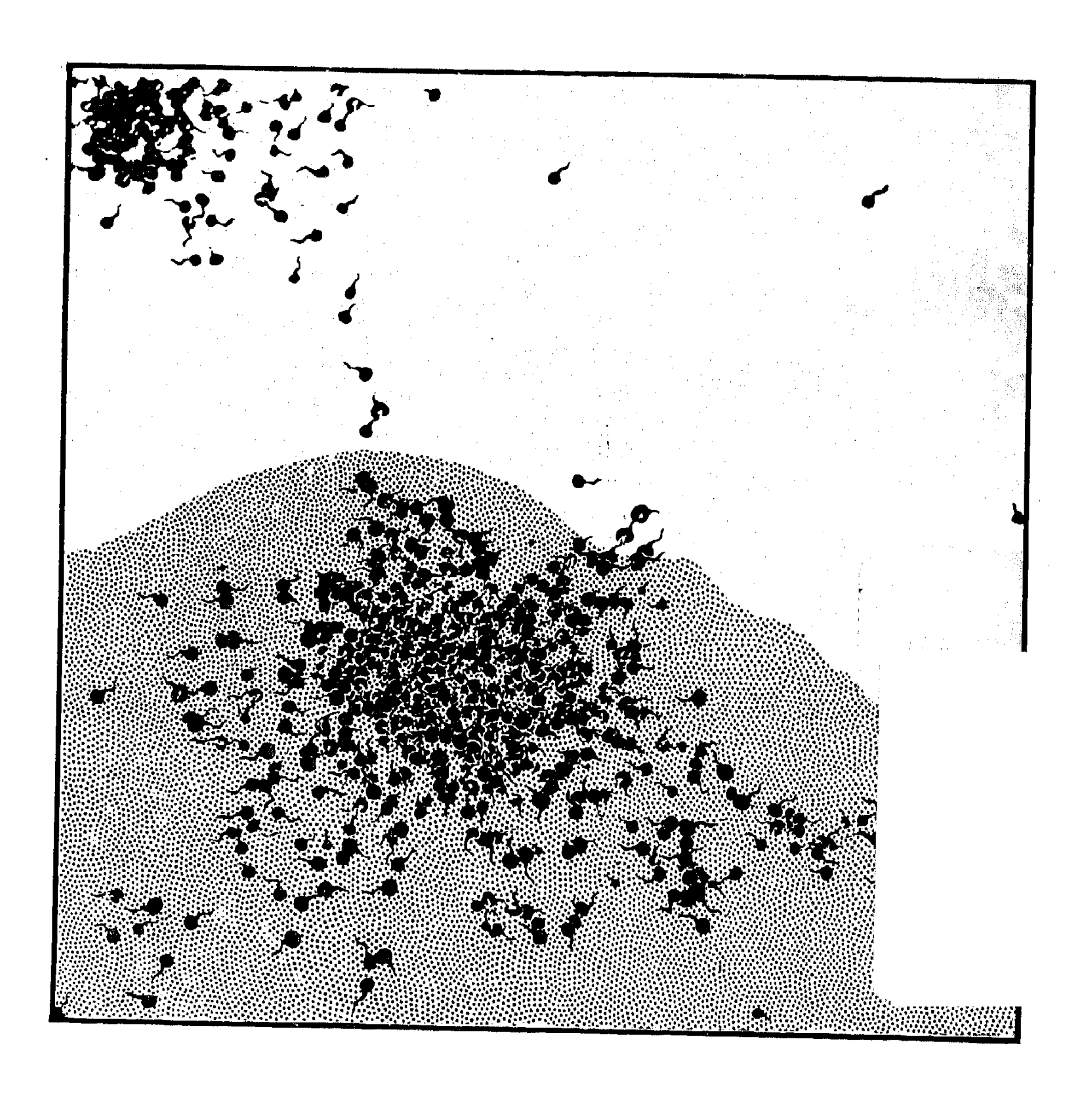
دكتور صلاح فضل

شفرات النص

دراسة سيميولوچية فى شعرية القص والقصيد



دكتور صلاح فضل

شفرات النص

دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد

الطبعة الثانية

مزيدة ومعدلة

١٩٩٥



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES



الناشر :

عين للدراســـــات والبحوث الانســـــانية والاجتـماعيـــة

ĒIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

٦ شارع يوسف فهمي ـ اسباتس ـ الهرم ـ تليفون: ٣٨٥١٢٧٦

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

تصميم الغلاف : نجوى شلبى

مدخل

هذه محاولة لارتياد أفق جديد في التحليل النقدي ، من منظور تطبيقي ، بدلا من الوقوف عند التكوينات النظرية ، والتعثر في الأسماء والمصطلحات ، والإغراق في الأفكار والمبادىء ، والجدل حول مشروعيتها ، مما يجعل التجربة العملية في التشرب والتوظيف هي المحك الفاصل في مدى الجدوى والجدية .

على أن هذا المنهج السيميولوجي في تناول الظواهر الأدبية والثقافية ، وفك شفراتها واكتشاف شعريتها قد حظي ببعض التأسيس النظري في لغتنا العربية ، وبقي استكمال اختباره ببحوث تطبيقية تستكشف إمكانياته وتجرب مختلف مستوياته ، تجريبا يرتاد دون أن يرتد ، ويتعمق في استقصاء الأدوات المنهجية كي يستبقي منها ما يضمن له المشروعية العلمية والكفاءة التحليلية واليقين النقدي .

وقد تهيأ لي أن أقوم بهذا الاختبار المنهجي المنظم عبر دراسات مطولة لجماليات الواقعية ومنظورها الاجتماعي في المطابقة بين الأبنية الأدبية والوعي التاريخي ، وعبر تقديم موسع لمداخل البنيوية والمناهج الأسلوبية على المستوى النظري والتطبيقي ، مما حملني حينئذ على الإشارة للأفق السيميولوجي الجديد ، فاذا تقدمت اليوم بجملة من القراءات العملية لفلذات خاصة من الإبداع العربي في ضوء هذه الإنجازات كان ذلك بمثابة استكمال للجهاز المعرفي النقدي وإفادة من محصلة معطياته واتضاح تجربته بلون من التراكب الذي لايمثل نكوصا ولا تراجعا ، ولايخضع لنسق زمني يبطل فيه اللاحق فعالية السابق ، بل يمضي متقدما لاحتضان مزيد من الخبرات الفنية والجمالية ودفعها كي تنتظم في نسق يقترب بها من روح العلم وصواب المنهج .

على أن هذه الفصول من ناحية أخرى تعد استجابة لما يمور في الحياة الأدبية العربية من فواعل وإبداعات ، ومايحركها من قوى واتجاهات ترتبط بالسياق القومي حينا ، والمحلي أحيانا أخرى ، دون أن تفقد علاقتها الجدلية الخصبة مع التيارات العالمية المؤثرة، فتلتقط جملة من النصوص الأدبية التي تطفو لأسباب عديدة على السطح ، وتقيم معها حوارا

منهجيا يدعوها للبوح بسرها الجمالى الكامن ورسالتها الإنسانية التقدمية ، مركزا على شعريتها . وكفاءتها الفنية فى تمثيل الحياة وتأديبها ، أى تحويلها لمادة أدبية مثيرة للفهم ومثرية للذوق ، على اعتبار أن فن الأدب فى جوهره إضاءة للوجود بنور الوعى ، وإنضاج للحياة على نار المعاناة الخلاقة .

هذه الشعرية التى تتجلى أمامنا فى أطراف من القص والقصيد ، هى التى تكيف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحدد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن ، ولم تتمثل عندى فى منظومة إجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل تعسفى مسبق ، بل قامت التجارب على أساس التعدد الخصب للمقاربات والمداخل السيميولوجية ، والتوظيف الحى للمبادىء المتنوعة مع كل ممارسة جديدة تندرج فى إطار الشعرية فتجرب مع كل عمل لونا من المقاربة الخاصة الكفيلة بالتقاط رسالته وضبط علاقته بمبدعه ومتلقيه والمجتمع الذى تنبثق فيه . وبهذا لاتصبح " الأدبية " كما يسىء فهمها البعض طريقة للتحلل من الوظيفة الاجتماعية للأدب ، بل هى أداتها الأولى . عبر اللغة والتقنية ، فى التأثير والفاعلية ، مما يجعل النقد مشروعا متناميا لتكوين علم الأدب . دون أن يفقد طموحه لاستيعاب ظواهر الفن المستقبلية .

وإذا كانت السيميولوجيا - كما يقول إيكو فى مفارقته الطريفة - هى العلم الذى يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب ، على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة من الدال البديل لأى شىء آخر ، فانها بذلك فى تقديرى مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفنى فى الأعمال الأدبية ، وتقيس مستويات كفاءتها الدلالية وطرائقها فى الترميز والتكثيف ، وهو مانعنيه بالشعرية .

دكتور صلاح فضل

شعرية القصيد

١- ضمير الشعر ضمير العصر
إطلالة أولى : مملكة البياتي

١ - ١ تستهدف هذه القراءة محاولة النفاذ من مسلك لغوى مطروق ، هو تأمل الضمائر النحوية ، بشكل مجمل ، في بعض نماذج الشعر العربي المعاصر ، لاستكشاف مدى تمثيلها لشيء آخر معروف أيضا هو الوعي والضمير الشعرى ، على أساس أن الضمير " علامة مضمر " كما يقول سيبويه (١) . وعلى ما يحف بهذا المسلك من أخطار المباشرة والتبسيط المفرطين ، فانه يرتبط ، بشكل ما ، بمفهوم " الفواعل " في النقد الحديث ، ويتجاوز مستوى البيان النحوى إلى تحسس مايفضى إليه من بيانات جمالية ، بأن يظل دائما على حافة اللغة ، في تلك المنطقة التي تتجلى فيها أدبيتها وشعريتها على وجه الخصوص ، ومن ثم فهو دائم المغازلة لبقية مستويات التشفير والترميز في النصوص التي يقاربها ، وربما يقع لذلك إلى حد ما في دائرة سيميولوجيا جماليات التلقى، بقدر ما يأخذ من مفهوم الوظيفية في فرز الإشارات الأسلوبية ، دون أن يغفل عملية توليدها ، ولاينكص عن متابعة فعاليتها ، محاولا وضع النصوص في سياق نقدى متعدد ، يثرى في صحبتها وتتجدد بتفاعلها معه ، على أساس أن النظم الإشارية المتكاثرة في النص الأدبي، من موضوعية وأيديولوجية وتكنيكية ، يتوقف بعضها على البعض الآخر .

وسنرى عند القراءة أن دائرة " الفاعل " أوسع بكثير من دائرة " الضمير " ، فقد تتجمع ضمائر عديدة ، ومعها بعض " الظواهر " أيضا ، أي الأسماء الظاهرة التي تدخل نحويا في نطاق الغائب ، لكي تكون جميعا فاعلا واحدا هو القوة المولدة للاتجاه القيمى في النص ، مهما تعدد الممثلون الذين يؤدون أدوارها ، خاصة إذا برز ذلك في مواجهة القوى المضادة للآخرين .

وإذا كنا في بحثنا عن ضمير القصيدة العربية المعاصرة ، نتذرع بوسيلة أسلوبية قريبة، هي متابعة الضمائر النحوية وما يتجمع حولها من " فواعل " لغوية ودلالية ، بغية

الوصول إلى القوى المحورية التى يتركز فيها الفعل الشعرى ، وتقوم بدور البطولة المهـ
فى النص ، وبهذا تحدد رسالته بالمفهوم السيميولوجى ، فان أية معالجة حرفية لم
الظاهرة قد تؤدى إلى إغفال أمرين من صميم الفعل الشعرى يتميز بهما عن القص ال
جريت فيه هذه الإجراءات من قبل : -

أولهما : نزعة التبادل والتراتى والتوازى الوظيفى بين هذه الفواعل ، فالشاعر
ينثرها قطرات من نفس الضوء ، تتعد وهى واحدة ، وتتكاثر فى الظاهر فحسب .

والآخر : وهو نتيجة لما سبق ، يتمثل فى الطبيعة المرنة للعبارة الشعرية المجا
وحركية الضمائر فيها ؛ فالصورة استئناف على مستوى القول للمفوظ جديد واستث
لفواعل أخرى ، لكنها تتكىء فى المستوى التبادلى على تعميق نفس الخطوط السابقة
تعديلها ، دون أن تنقضها بتمثيل قوى مضادة أخرى .

وقد رصدت البلاغة العربية ، فى أسعد لفتاتها الأسلوبية ، بعض مظاهر هذه المر
فى أشكال محددة ، منها " الالتفات " الذى يعتمد على تغير الضمير دون اختلا
المضمر، و " التجريد " الذى يتمثل فى الحديث عن " أنا " باعتبارها " هو " ، لكنها
تذهب فى تتبع بقية مظاهر هذه الحركية إلى أبعد من ذلك ، مما يقع عبئه على عا
الأسلوبية المعاصرة فى وضعها لقوانين فك الشفرة الشعرية ومستويات الترميز الأدبى .

عندئذ ينبغى لنا أن ندرك أن التتبع الإحصائى إنما هو مجرد إجراء تنظيمى موقوت
لاقيمة له إذا لم نتجاوزه إلى ما وراءه من تجميع وتوزيع وتصنيف ، بحثا عن الوظيـ
الجمالية فى الدرجة الأولى ، وأن تبادل " الفواعل " إذا كان هو الخاصية المهيمنة عـ
النص الشعرى ، فانه يستجيب بذلك لمبدأ الترجيع الأثير فى التعبير الشعرى كما سنبـ
على التوالى .

٢ - ١ والقصيدة الأولى فى مجموعة البياتى " مملكة السنبلة " التى نتخذها مـا
لهذه القراءة فى خطوتها الأولى بعنوان " النور يأتى من غرناطة " نموذج دال على فاعل
هذا التبادل القصوى ، فالموقف الواقعى التاريخى الذى تعانيه يقتضى التمايز والتفاوت
إذ لايملك الإنسان العربى عند شهوده لنور غرناطة الأثرية الجمالية ، واستحضاره المجمه

لعالم الأندلس ، إلا أن يشعر بذاته بحدة تجاه الآخر ، لكن الشاعر منذ مطلع القصيدة لايقع فى أسر هذه المواجهة الحسية ، بل يقطع رحلة طويلة فى رحم التاريخ ليتمثل نفسه:-

" أتكور طفلا كى أولد فى قطرات المطر المتساقط فوق الصحراء العربية ، لكن الريح الشرقية تلوى عنقى ، فأعود إلى غار " حراء " يتيما ، يخطفنى نسر ، يلقى بى تحت سماء أخرى ، أتكور ثانية ، لكنى لا أولد أيضا ... "

فالشاعر المتكور هو أول ما يطلب التخلق الفاعل فى القصيدة ، ويصل معدل تكراره - على مستوى الفقرات لاعلى مستوى الجمل - إلى خمس مرات ، ولا يلبث أن يبرز إلى جانبه فاعل آخر ، لصيق بالسياق الأسطورى لغرناطة ، هو الموسيقى الأعمى ، لكنه لايناقضه ، بل يميل بالتدريج إلى التماثل به ، وإن كان لايصل إلى التوحد معه ، فهو :

" يرفع مثلى يده فى صمت فراغ الأشياء ، ويبحث عن شىء ضاع ، يدور وحيدا حول الله ، بصوت فمى أو فمه يصرخ ، تحمله الذروة نحو قرار الموجة "

ويتعانق الفاعلان عبر مجموعة من الصيغ الاستفهامية الحارة التى توحد بينهما فى عذاب الميلاد المحتضر : " من منا يولد " " جرحك أم جرحى " " من منا ينزف فوق الأوتار دما " " من منا العازف تحت الشرفات العربية فى غرناطة " وهذه الصيغة الأخيرة هى أوضح إشارة إلى أسطورة الأعمى الشعرية فى غرناطة ، الذى مر به زوجان ، فقال الرجل للمرأة بالشعر الأسبانى : -

" أعطه صدقة يا امرأة ، فليس هناك فى العالم أوجع ، من أن تكون أعمى ، فى مدينة غرناطة "

إذ بينما مدن تشتهى أن تعمى فيها حتى لاتؤذيك بقبحها ، فان غرناطة ، مدينة القصور والزهور ، المدينة المتمقة الخضراء ، تود أن تبيع عمرك بساعة من جمال تأملها . ويصل معدل ظهور هذا الموسيقى الأعمى فى القصيدة إلى ثلاث مرات .

ثم لا يلبث أن يظهر فاعل ثالث ، مماثل له فى هذا المعدل ، هو " رجل فى سفر ، يترنح

وهو يتوج امرأة بضفائرها ، ويعانقها ويقول لها : " ياضوء الحب ويالغة يستولد منها ولها وبها " إلا أننا سرعان ماندرك أن هذين الزوجين هما المقترحان لأبوة الطفل الشاعر الذى يستعصى على الميلاد ، وهو فى جوهره ميلاد شعر الحضارة الإنسانية المتوحدة بالكون ، المترفعة عن التعصب " الأعمى " ، من هنا فان المرأة : " تبكى غربتها فى منفى لغة الرمز " وهى تصب فى الشاعر مثلما تصب فيه ألحان الموسيقى الأعمى فيهتف : -

" ولماذا يسكننى الضدان " والسكنى عند البياتى صيغة دالة أثيرة تفضى إلى الحلول . بيد أن هذه الحلول المتوحد الذى يتحقق فى الفعل الشعرى لايفوته أن يعاين مظاهر المواجهة الحسية الرافضة له ، كمشهد تشكيلى أخير : -

" المرأة ظلت تبكى فى منفاها الأبدى ، وتبكى النافورة فى قصر الحمراء ، وبهذا لايتفرق البياتى فى شجنه الخاص ، ولا يسقط من حسابه عالم الآخرين الواقعى الخارجى ، سر عذابه وهو يغنى لحضارة الإنسان ، ويوسعنا كى نستكشف طبيعة الفرق بين الغناء والشجن أن نتذكر مايقوله منظر الشعر الألمانى الحديث " إميل شتا يجر " (٢) إنه لكى نميز بين الطابع الغنائى للشعر ، والمنحى الشجنى فيه ، لايمكن أن نغفل المتلقى ، سواء كان مستمعا أم قارئا ، فالغنائى يفترض ، كى يظفر بتأثيره الفعال ، توافق المتلقى معه ، بينما يفترض الشجنى مخالفته له ، وعداءه معه ، أو على أقل تقدير لا مبالاته به . وحتى تنتصر لغة الشجن فانها لاتكتفى بالتعبير عن مجرد حالة نفسية ، إذ أن لها هدفا ترمى إليه ، ودافعا تنبعث منه ، فالذى يحركها هو ما ينبغى أن يكون ، وانطلاقا من هذه الحميا من أجل مشروع ما يكتسب الشجى سموه ، وفى تلك الحركة التى تولد ما لم يوجد بعد أيضا يكمن الخطر الذى يتهدده من الوقوع فى الفراغ . ويصل هذا الشعر الشجنى إلى ذروة عرضه مع الغنائية الحقيقية عبر استقلاله ، وعدم رؤيته للأشياء ، وللعالم المحيط به وللتفاصيل الحيوية المميزة فيه ، فتلك هى العناصر التى تثير كوامن النفس ، وعندما يكف الشعر عن التعبير عن واقع الحياة التى نعرفها على النفس فلن يكون غنائيا أبدا (٣) .

ومن هذا المنطلق فان صوت البياتى ، على خلاف غيره من متطرفى الحداثة ، يعبر عن

أصفى درجات الغنائية التى تلبس بالآخرين وبروح الكون فى توافق هارمونى عارم ، لكنه ليس شجنيا ذاتيا يعيش فى المطلق ويتوهم المثال ويقع فى الفراغ ، قوى الشر والقبح تترصده ، وهو شديد الوعى بها فى تجسداتها الواقعية على المستويات السياسية والاجتماعية والفنية .

٣ - ١ على أن التبادل والترائى - كما ألمحنا - لايقتصر على الضمائر ، بل يشمل الأسماء الظاهرة عندما تتمحور فى دلالتها لتكوين مجموعات من الفواعل التى تصب فى نهاية الأمر فى ثنائية ضدية تكشف عن مظاهر الصراع الخارجى ، دونه أن تصيب دنيا الشاعر الداخلية بأى صدع أو تشقق ، بل غالبا ما تنطلق من مسلمات أيديولوجية متصلبة لاتخضع للمراجعة الشعرية ، مما يمثل فى بعض الأحيان خطرا على درجة التقارب الحميم بين الضمير الفردى والجاعى ، ويجعل الغنائية تكاد تخلو من بعض عناصر الشجن الضرورية ، وعندئذ يقوم تكرار الأسماء الظاهرة بوظيفة الترجيع الدلالى المعضد لمستوى الترجيع الصوتى والايقاعى .

وقصيدة البياتى " إلى سلفادور دالى " تجسيد بين لهذا الملمح التعبيرى ، ونلاحظ أولا عليها مفارقة طريفة فى العنوان ، فهى التى تعطى للديوان إسمه بأول كلمة فيها " مملكة السنبلة " ، وهى مملكة الشعر والحق والجمال والاثمار الخير ، فهى دنيا المثال إذن ، لكنها تهدى - كقصيدة - إلى فنان يعتبره الشاعر عدميا ، وهو " دالى " لأنه : -

" يسمل فى ريشته عينيها ، يرقص فوق قبور المنفيين الموتى ، يرسم فى ذيل غراب جنرالا من ورق تحمله الريح إلى مزبلة التاريخ " .

وكأن البياتى عندما قذف فى وجه دالى " المأخوذ بحريق الألوان " بقصيدته على شكل إهداء ، لايلبث أن يتدرج فيسمى جملة قصائد الديوان برمز المجموعة الأولى الغالبة الممثلة للعالم الذى ينتمى إليه الشاعر ، وتضم كوكبة من رموز الفعل الشعرى الخالد النبيل فى أسبانيا والعالم المتحضر ، فهذا : -

" لوركا " يغتسل الآن بينبوع الدم .

و " ما تشادو " تحت رماد النجم

يكتب فى حجر بركانى أبياتا فوق الثلج

" البيرتى " فى روما يستقبل فى غرفته الآن الشمس

" بيكاسو " كالطفل ينام سعيدا منتظرا

خاتمة الدرس "

ويتراوح معدل تكرار هذه الفواعل الظاهرة بين مرتين وثلاث مرات فى النص ، وتنضم إليها أسماء أخرى من نفس حقولها الدلالية مثل " جورنيكا " لوحة بيكاسو الملحمية ، وكلمات الشعب والفقراء ، أبناء مملكة السنبلة الطيبين ، فى اتساق أيديولوجى ودلالى متناغم ، فى مقابل الفنانين العدميين مثل دالى والشعراء الفاشيين ، ممن يصمهم البياتى فى قوله : -

" شعرور متشاعر "

يطلق فى الفجر النار على شاعر

ونويقد

مأجور وعميل للبوليس السرى ، رخيص ،

فى ذيل غراب يشرب نخب شويعر .

فى ملكوت الفاشية تحت سماء خريف عاقر "

فيصور مشهد مصرع لوركا كما تحكيه الروايات التاريخية والأدبية ضحية لحسد الصغار وحقد الفاشيين ، لكن هذا الاتساق لا يلبث أن يتصدع فى الظاهر عندما يخترق الشاعر حواجز التاريخ يستحضر عبد الله - آخر ملوك بنى الأحمر - وهو : -

" يبحث عن سيف خبأه بين دواوين الشعراء

يبكى حبا ضاع

ينتظر الشمس لتشرق ثانية فوق الحمراء "

وهنا تتراءى رواية همنجواى الشهيرة خلف موقف عبد الله فى لون من التناص

التاريخى والأدبي ، كما تبرز " موتيفة " أثيرة أخرى لدى البياتى ، كثيرا ما يوظفها بمفارقات عديدة فى قصائد هذا الديوان ، ، وهى شعار بنى الأحمر المنقوش على جدارن الحمراء : -

" لا غالب إلا الله

ماذا يبكى عبد الله ؟ "

أيريد البياتى أن يقول لنا إن الله قد غلب فعلا بسقوط الأندلس فى يد أجداد لوركا وبيكاسو وغيرهم من حزب مملكة السنبلة ، وأن عبد الله نفسه قد فطن إلى ذلك فعاد إلى موقعه : -

" يستقبل " ألبرتى " عبد الله

فى قصر الحمراء

يتلاقى كل العشاق الفقراء "

أم يريد أن يقول بانضمام عبد الله إلى هذه الكوكبة من الفواعل أن الأمير / الشاعر العربى ذاته قد أصبح يمثل لذة ثمينة صهرت فى بوتقة الفن الإنسانى المتحضر المنتمى لعصر الإيمان والثورات ، وخلع عنه جلد الطائفية والبكاء على ما فات ؟ وأيا ما كان الأمر فى مشروعية إسكان عبد الله فى هذه المملكة ، من منظور القصيدة ، فان دخوله ممثلا للبعد التاريخى الموحد بين الوجود العربى والأسبانى فى لحظة الإندماج ينتقل فيها مركز الثقل الدلالى إلى بؤرة جديدة ، تنزع عنها شوك التعصب ، وتسمح لها بالاندماج فى منظومة التناغم الكونى لقوى التحضر البشرى فى صراعه مع قوى التخلف والقهر والعدمية ، وهو نفس المجرى الذى صبت فيه كما رأينا القصيدة السابقة .

وقد بلغت معدلات تكرار ممثلى القوى الأولى ١٤ مرة فى مقابل ١١ مرة لممثلى القوى السلبية ، على تباين المساحة النصية التى يشغلها كل منهما ، بحيث تبدو الأولى مبسوطة بأضعاف ما تظهر المندغمة المدينة : إلا أنه قد خفف من حدة هذا المنحى الأيديولوجى المتصلب - على نبله - قيام الأسماء الظواهر بدور الترجيع الدلالى

التصويرى الذى يوازى فى بنية الشعر وظيفة الإيقاع فى الترجيع الموسيقى ويتداخل معها، كما يقول " جريماس " فى محاولته لتحديد أجرومية الشعر [٤] ، إذ يمكن فى تقديره تفسير عملية تلقى الرسالة الشعرية على أساس أنها تقدير حالات الترجيع التى تكتسب مغزاها بتغيير مستوى الإدارك ، وهو التقدير الذى يسمح لنا بأن نلتقط مظاهر التناظر الصوتى والإيحائى . فالخطاب الشعرى عندما ينطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره على شكل عرض لوحدات صوتية متناظرة تستطيع أن نتعرف فيها على وجوه التوافق والتبادل ، والتناغم والتنافر ، وأخيرا على التحولات الدلالية للمجموعات الصوتية وعندئذ فحسب نستطيع صياغة قواعد التعبير الشعرى بنماذجها الشكلية واستخلاص طرق توليد النظم الصوتية لدلالاتها الشعرية مما يؤدى إلى وضع أجرومية للتعبير الشعرى مناظرة للجانب الاستعارى ، وعندئذ يلتحم إيقاع الدلالات وانتظامها بما يولده من موسيقى داخلية مع الإيقاع الخارجى ويؤدى دوره المتراكب فى إنتاج الدلالة الشعرية الكلية .

١ - ٢ فى " سيفونية البعد الخامس " يتمثل عذاب الخلق الشعرى فى صورة معراجية كونية كاملة ، يقدم فيها البياتى القصيدة والشاعر فى المقطع المتوهج أمامه فى الثالث ، ومراقبتها وبثها فى الرابع . فالفاعل الحقيقى دائما هو الشاعر ، والقصيدة مفعولة على مستوى الواقع المتجاوز ، أما على مستوى النص فان الشاعر هو المفعول ، وروح الشعر الهاربة فى " حمى دوران الأفلاك " هى التى تضنيه ، تميته وتحييه .

والقصيدة صورة واحدة ومركبة ونامية معا ، لا يسهل على القارىء فك شفرتها للوهلة الأولى ، لأنها قد بنيت باتقان مجازى بالغ . فهى تتحدث عن مركبة : -

" تتوقف حاملة جثثا وطيورا ميتة ، تنزل منها سيدة فى عمر الوردة ، تمضى فى جوف الليل إلى غابات البحر الأسود ، يتبعها ويتوجها نجم أسطورى أخضر ... فتمضى تاركة فوق مدار الأرض القطبى " المدن ، الحانات ، قواميس الشعراء العشاق " .. وهنا نعثر على أول إشارة لطبيعة السيدة / المركبة التى تخلف المدن ، وخاصة حانات السكر فيها ، وقواميس الشعراء العشاق فى قلب هذه الحانات على وجه التحديد .

ولكن العشق مازال مبهما ، فقد تكون السيدة تجسيدا للجمال ورمزا للحب ، إلا أن الشاعر / المتكلم يتبعها ، يحاول أن يستبقيها وهو مفعم " بخوف الطفل ، وذعر الملاح بعيد غياب النجم القطبي على أطراف الأقيانوس المهتاج " وعندئذ : " ألمح من بين أصابع كفى فى الأفق رحيل المركبة

السيدة المجهولة ... "

وهنا يمضى فى تصوير شوق الخلق العارم : - " أحمله كل مساء وجعا وضياعا فى الحانات " ويأخذ فى ترقبها تحت الأمطار فى عواصم العالم " فقد تفتح نافذة فى هذا العجز ، وتهبط منها نحو الشارع فى عمر الوردة " ثم يعيد الدورة مرة أخرى : -

" أترقب مركبة تهبط من بين أصابع كفي ، ما بين عذاب الشعر وموتى هبطت مرات "

ولكى لايبقى هناك أى لبس يتصل بطبيعة التجربة التى يعانيها يستثمر فكرة القرين الكامنة فى ذاكرة الشاعر الأسطورية ، ويمزجها بمعطيات عصر الفضاء : -

" ثمة إنسان فى جوف الليل يراقبنى فى نجم درى آخر ، يرسل لى شارات غامضة أسمعه يتنهد فى نومى ، يقرأ أفكارى ويسرح شعرى مبتسما "

" أبقى فوق رصيف محطة نومى مشدودا فى حجر مغناطيسى مغمورا بالظلمة فى قاع جحيمى ، ما بين عذاب الشعر وموتى ، ألمح إيماضا وإشارات أخرى من مركبة تمضى ما بين خرائب هذا الفجر الدامى وسماء ليالى القطب البيضاء :

ولا أحسب أن هذه الصورة / القصيدة تعبر عن حالة حصر عانى فيها الشاعر من اختناق قمر إبداعه ، وقد كان بوسعنا أن نتبين ذلك لو كان قد عمد إلى إثبات تاريخ جميع قصائده ، إلا أنه زاوج بين التاريخ مرة والإهمال مرات ، مما يجعلنا نعزف عن محاولة ربطها بفترة استعصاء شعرى مباشر ، ونميل إلى اعتبارها تجسيدا لتوق شديد إلى مستوى خاص من الشعر ، لايرضيه سوى أن يمتلكه ، فالمركبة تحمل إلى جانب السيدة / القصيدة / الوردة جثثا وطيورا ميتة من نفايات الشعر ومخلفات الآخرين ، لكنه يجن بالسيدة التى تهبط من بين أصابع كفه وتنتشله من موت الصمت وحمى الضياع ، وهنا

نرى القصيدة وهى تعبر عن نفسها أساسا بضمير واحد هو أنا الشاعر التى ستحضر نفسها عندما طارد السيدة / القصيدة بطريقة أيقونية مجسدة ، مثلما يعبر الصليب عن المسيحية والهلال عن الإسلام ، والأيقونية خاصية جوهرية للشعر ، عندما يمثل بصورته - فى مستوياتها المختلفة ، من موسيقية وبصرية ورمزية ، العالم الذى يشير إليه ، وقد أبرزها بشكل مثير الناقد الكبير " وليم وبسمات " عندما قال (٥) إن الأدوات الجمالية الأدبية التى يتكون منها النص الشعرى تفضى إلى نوعية من الأشياء والمواقف الممثلة فنيا لعالمه ، ومن أهم هذه الأدوات العناصر الصوتية من إيقاعات وقواف وأوزان ، والطاقة الإيحائية للعبارات ، والعلاقات المجازية التى تقيمها القصيدة بشكل شامل مع الواقع الخارجى ، مما يؤلف قدرا من صلابة التمثيل الأيقونى للشعر ، تباعد بينه وبين الطابع المنطقى الذى يطغى على وظيفة اللغة اللاشعورية ، وقد كان الناقد العربى الصديق " كمال أبو ديب " موفقا عندما اهتدى فى تحليله لهذا الطابع الأيقونى للشعر إلى قصيدة للبياتى على وجه التحديد تمثيلا له وتنمية لفكرته . وسنرى فى ختام هذه الإطلالة أثر هذا الطابع البارز فى اختيار " التدوير " كفلك إيقاعى لتجربة البياتى الشعرية فى هذا الديوان تمثيلا أيقونيا للتدوير الرمزى والدلالى وتجسيدا للطريقة التى يسبح فيها الضمير النحوى خلف الضمير الشعرى ويلتحم به .

٢ - ٢ يدرس النقاد تناص الكلمات ، وحوار الجمل ، واستحضار الفقرات الشعرية لفلذات من التراث الحى ، وتوظيفها فى سياق جديد ، لكن هذا التناص كما يكون فى اللغة قد يقع فى الضمير ، قد يتمثل فى بعث الشاعر الواعى لعالم شعرى حميم آخر ينتمى لأسلافه الفنيين ، ووضعه كقناع له ، فهو يكتشف فيه وجهه ، ويرى فى ملامحه صورته بعد تأويله كما يشتهى ، وعندئذ لايستعير صوته ، بل يعيره رؤيته . إنه لايحتمى به ليقول مايريد ، بل يجذبه إلى دنياه ، ويلبسه ثوبه ، فتصبح " أنا " قناعا له " هو " وليس العكس . ومن هنا ، فليس لفريد الدين العطار ، ولا للسهروردى المقتول ، ولا لجلال الدين الرومى ، فى القصائد المخصصة لهم عند البياتى حضور شعرى يستمد منه البياتى نصوصه ، بل يعيرهم الشاعر كلمات أخرى محببة إليه ، ويجعلهم يتحدثون

بلسانه ، ومن ثم تصبح الشخصية التراثية مثل الشاشة البيضاء التى يعرض عليها المتحدث صورته وصوته ، فهى مجرد سطح حساس لاقط لضوئه ، أما المرآة فهى عدسة الشاعر الحديث الخالقة ، فهى الفاعل وإن بدت مفعولا بها .

ويستهل البياتى مقاطعه من " عذابات فريد الدين العطار " بقوله : -

" بادرنى بالسكر ، وقال أنا الخمر وأنت الساقى ، فلتصبح يا أنت أنا محبوبى " فى لحظة متوهجة تتوحد فيها الضمائر الثلاثة ، إلا أنه سرعان مايهتدى إلى كلمة القرار التى سيظل يرددها فى المقاطع المختلفة حينا .، ويفردها بمقاطع مستقلة حينا آخر : -

" مرآة لى كنت فصرت أنا المرآة "

وعندئذ لايغير من طبيعة الفعل أن يصدر عن المقنع مثل قوله : -

" يرهن خرقته للخمر ويبكى مجنونا بالعشق "

أو عن ضيف ثالث يبتلعه الشاعر ويؤوله ، مثل الحلاج صاحب مقولة " ما فى الجبة إلا الله " المنفية عند البياتى " ما فى الجبة إلا الإنسان " . ويبدأ الحديث فى المقطع الرابع بنفسه مستحضرا رأس الشعر العربى الضليل " أعقر ناقة هذا الليل الصحراوى الأسيان " ومرددا كلمات العطار " ومليكا للأفلاك السبعة .. " لكنه لايلبث أن يدفع إلى المسرح بأغلى وأعرق شخوصه الشعرية : -

" وتنهض عائشة من تحت الأعشاب البرية والأحجار السوداء غزالا ذهبيا ، تعدو وأنا أتبعها تحت الكرمة مجنونا أمسكها وأعريها وأرى عريى ، مرآة لى كنت فصرت أنا المرآة " وتجربة البياتى التى يقدمها فى هذه القصيدة ويعيرها للعطار تجربة وجودية عبثية لا تنبع من روح التصوف ولا علاقة لها بالملكوت الأعلى ، إنها تتقلب فى صور الحياة وتتأمل مهزلة الوجود وتسخر من عدمية الموت ، وترى فى السكر والنشوة المخرج الوحيد من المأزق ، ومن ثم يصبح الشىء الوحيد الغالب هو الساقى ، وهنا يحور شعار بنى الأحمر ليصبح فى القصيدة جملة ختامية ذات طابع دنيوى مدهش : -

" لا غالب إلا الخمار "

بيد أنه من فرط إلحاحه على مفردات السكر والعرى والجنون التى تمثل العصب الدلالى الرئيسى المكون لنواة الصور فى القصيدة يفضى بنا إلى ما يشبه المقام الصوفى عن طريق عكسى ، وهو سكر مجنون لايغمر الآخر ، بل يجرف المتحدث ، كما أن العرى لايصبح مجرد فعل : " أعريك أمامى وأرى عربى " التى تتكرر عدة مرات ، بل إن الأشجار والجروح تصبح " عارية " هى الأخرى ، لكنه فى كل الأحوال يعبر عن مواجده المعاصرة ، فضمير " الأنا " هو المتحدث الحقيقى وإن نادمه " هو " وخلع عليه خرقة عذاباته ، لنلتقى به فى هذا " السياق القذر فى حلبات الدنيا " كما يقول النص فى أحد مشاهده .

٣ -٢ أما إذا كان " هو " السهروردى المقتول فان " أنا " الشاعر تبدأ باتخاذ سمت قدسى عندما تتناص مع الكلمات القرآنية فيتجلى ما فيها من شعر وما فى الشعر من روح القرآن : -

" لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشاعر : ياربى نفد البحر ومازلت على شاطئه أحبو ، الشيب علا رأسى ، وأنا مازلت صبيا لم أبدأ بعد طوافى ورحيلى "

على أن البياتى / السهروردى فى هذه القصيدة ليس معذبا بالآخرة ولا بعالمها ، وإنما بالدنيا الشمطاء وأوجاعها الغاوية : -

" كنت أريدك لى وحدى ، لكنك كنت لكل العشاق ، كنت تخونين الواحد باسم الآخر ، يا مشروع امرأة ألقيت بها فى سل الإهمال "

لكنه بعد أن يسافر عبر الحلاج ولوركا فى عرس دمه - لا يلبث أن ينزع لثامه فى هذا المقطع القاطع : -

" يامن أوقفنى ما بين الجسد المشدود كقوس والمطلق

يامن أوقعنى فى هذا المأزق

حطم هذا الزورق

بصخور شواطىء يم الليل الأزرق "

فيتخلى مؤقتا عن دائريته ، ليسمى محنته باسمها الصريح ، محنة الشاعر المتوتر بين

الجسد المشدود والمطلق ، تتصارع فيه المادة والروح ، حتى ليصبح تحطيم أحدهما هو الحل المنشود ، وكأن روى " القاف " هو الجبل الذى يقف عليه فى هذه المواجهة المأساوية . لكن " الأنا " الشاعر لا يلبث أن يدخل فى شرنقته " هو " حاصرا مدى تجربته الوجودية الكونية فى منطقة محدودة هى عذاب تحريم الحكمة وتجريم الكلمات ، إنه يتذكر قناعه ، يضبط مساحة رؤيته حتى لا تتجاوز بكثير ما يمكن أن يبوح به عن سر فجيعته ، وهنا يقوم الغائب بحصر الحاضر ، يتناول السهروردى الكلمة ليقول :

" يسقط رأسى مقطوعا فى طبق السلطان
وأنا لم أبدأ رحلة عمرى حتى الآن "

فيصبح هو القناع الذى يضعه الشاعر ليبث فيه حزنه وخوفه الجديد القديم ، وعندما نصل إلى هذا المستوى من تبادل الضمائر بين الشاعر وشخوصه ، لايصبح لإجراء معدلات التكرار ضرورة لازمة ، ويمكن حينئذ أن يحل محله ما درج النقاد على ملاحظته اعتمادا على الحدس واحتكاما للأثر ، ومتابعة لحساسية التلقى الجمالى دون حاجة لمزيد من التوثيق .

١ - ٣ ونمضى فى متابعة القصيدة / القناع الثالثة فى هذا الديوان ، وهى بعنوان " قراءة فى ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومى " وتنتمى فواعلها لمجال دلالى متوافق ومتراكب فى أحيان كثيرة ، فعائشة تتعامد مع الشاعر ، ويدور شمس الدين فى نفس الفلك ، إلا أننا سرعان ما نقف أمام مقطع يقدم لنا قصة لم تتم ، وهو : -

" ديك مخصى بثياب النظام
ينطح صخر قوافى الشعر الموطوء ، ويخفى عورته بالأوزان
قال لخادم سيده السلطان
سأجىء برأس الشاعر هذا ، حتى لو كان يصلى فى المسجد أو فى الحانة
سكران "

وتقف الرواية عند هذا الحد لتتقدم فاعلا آخر هو الرخ الأسطورى الذى ينهش صدر الشاعر ويرافق رحلاته إلى أصقاع الدنيا ، وعندئذ لابد لنا من اللجوء إلى بعض المفاهيم

السيميولوجية لنفسر على ضوتها تلك الظاهرة ، ونستكمل قراءة القصيدة .

فعند علماء النظم الإشارية (٦) يرون أن الرسالة هي التعبير النصي عن إنتاجية الشفرات والقواعد التي تميزها ، وهو تعبير تحدده الإمكانات الدلالية والنحوية والتوصيلية للعلامات ، ويؤدى إلى ما يسمى بالبيانات الجمالية . ومن الضرورى أن نحدد أبعاد هذه البيانات بطريقة كيفية لاكمية ، وعندئذ لابد من الاستعانة بفكرة التوقع ، لأنه كلما قل شيوع الشفرات تجسدت إشكالية حلها ، وكلما ارتفعت نسبة هذا الشيوع انتهت إلى الإبتذال وفقر المعلومات ، ومعنى هذا أن نوعية البيانات الجمالية تمضى فى اتجاه عكسى مطرد لدرجة توقعها ، وعندئذ يصبح عدم إشباع التوقع فى نص البياتى ، عدم إكمال القصة بالطريقة المألوفة ، تطويعا جماليا للرسالة الشعرية على أساس بتر السياق القصصى ، وإدراج هذا الجزء الناقص فى بنية القصيدة ، التى تنحو إلى بلورة الموقف الشعرى فى تجسداته العديدة ، عبر الرموز المستحضرة فى شخوص تاريخية وأخرى إبداعية من ناحية ، والنصوص الموظفة لتكييف نوعية الرسالة من ناحية أخرى .

فاذا كان استحضار جلال الدين الرومى يومىء إلى لون من العشق الصوفى الذى قد يوهم بتوجيه تجربة الحب لدى البياتى ، فان غزلية " فنتادور " الدنيوية العذبة الرقيقة التى تقول : -

" خطفت منى قلبى

سلبت منى نفسى

أخذت منى العالم

فرت منى

لم تترك لى غير الشوق الوارى وفؤادى الظمآن "

تتردد مرتين فى القصيدة ، وتُقيم التوازن الإشارى اللازم ، وتجعل " شمس تبريز " علامة معدلة مندرجة فى نطاق جديد . كما أن " عائشة " تتعمد عند جلال الدين الرومى / البياتى باسم كل المعشوقات : -

" لما قلدها رايته شمس الدين وعانقها

لما قال لها

كونى لا أو ليلى أو هند

كونى ما شئت ، وكونى خاتمة العقد

لكنها تتعاقد هنا على مدلول خاص هو الشعر أو القصيدة ، فهى لذلك مفعول يصب فى بنية الفاعل / الشاعر ويؤازره ، ولا ينازعه أو يقابله . ويصبح عدم استكمال الحدث الذى يؤديه فاعل مخالف أو مضاد جزءا من عملية التركيز والتعضيد للفاعل / الشاعر الحقيقى الذى لا يعنيه كيد الآخرين ولا تؤثر فى مصيره نواياهم العدوانية ، فلا يتتبع نتائجها ، لأن استمراره فى الإبداع الشعرى هو القرينة الدالة على إحباط مساعيهم .

ومعنى هذا أن حضور الآخرين ، والأحداث نفسها مرهون ومشروط دائما بالرسالة الأساسية التى تتحدد عبر الإمكانات الدلالية والنحوية فى إفضائها بالبيانات الجمالية .

ويصبح تفسير " عائشة " أو فك شفرتها فى هذا السياق النصى بالقصيدة الشعرية أو روحها هو الترجمة المباشرة لمطلع القصيدة وختامها معا ، على أهميتهما فى تحديد الإيقاع الدلالى . فالمطلع : -

" قالت عائشة للناى الباكى : من يقتل هذا الشاعر أو يعتقه من نار الحب الأبدية ... وكلانا مجنون سكران

يبحث عن وجه الآخر فى الحان

نتحطم مثل إناء الخزف الملآن "

كان لايزال يرصد لونا من التمايز بين الشاعر وفعله العاشق المعشوق المتمثل فى عائشة، لكنه ريثما وصل إلى الخاتمة كان قد اتضح التمازج بينهما إذ : -

" كانت عائشة فى شفتى نايا يبكى

وأنا أحكى

عن ألم الحب "

وهنا يحلو لنا أن نذكر القارىء بأن قواعد التشفير الرمزى التى نتحدث عنها لايمكن أن تلقن إنسانا فن الشعر وإبداعه ، لكنها تعين على تحليله ونقده وإدراك طبيعته الإشارية ، ونستحضر فى هذا السياق كلمات " ريلكة " الشهيرة فى رسالته : " نصائح إلى شاعر شاب " (٧) . إذ يقول : على كل شاعر أن يكتشف طريقه إذا أراد ، فلا جدوى فى الأدب على الإطلاق من إسداء النصح أو تلقيه ، فلم أر لكل ما أهديت من نصائح أية ثمرة ، ولم أشعر بالافتقار إليها أبدا . إن التربية قد تعلم التكنيك والنماذج الجيدة ، لكنها لاتلهم أى أحد ، وعندما يكون هناك شاعر ملهم فلن تفيده القواعد ولا النماذج ، لأن الشاعر الملهم أخطر من شيطان مطلق السراح . ولو كان هناك شخص وحيد فى العالم ، يبدأ وينتهى دون أن يتعلم أكثر مما يكتشف بنفسه فهو الفنان ، لأن عمله ، بكل دقة ، إن كان عبقريا فسيكون كامل الجدة فى العالم ، لايشارك فى تجربة الآخرين ولا فى حكمتهم ، فرضابه دائما يتميز بالأصالة .

وإذا كان " ريلكة " يبالغ فى الاعتداد بهذه الأصالة الفذة ، فان الطريقة الوحيدة لكى نفهمها نقديا اعتبارها معادلا للرسالة الشعرية بأكملها ، بما تنتظمه من علامات ، وتبدعه من علاقات ، حتى وهى تتحاور وتتجاور ، وتتناص مع شخصيات وعبارات أخرى ، على أساس أنها توظيف لشفرات عديدة تتكون منها بنية خاصة جديدة . ويصبح التحليل عاجزا إن اقتصر منها على شفرة واحدة دون إشارة ولو مقتضبة إلى بقيتها ، ولا ينصب عجزه حينئذ على القصور فى إدراك تفردها العبقرى الذى تغنى به " ريلكه " ، بل يتجاوز ذلك إلى القصور فى فهم مكوناتها ونسقها ونظامها الدلالى الشعرى .

٢ - ٣ عندما حدد " جاكوبسون " وظائف الكلام الست ، وجعل أبرزها الوظيفة الشعرية التى تتمثل فى التركيز على رسالة اللغة فى حد ذاتها ، ولم يلتفت إلى أن هذا المبدأ نفسه غالبا ما ينطبق على الشاعر ، فهو يعتبر نفسه محور الكون ، ونبى الإنسانية، لأنه كما يقول البياتى فى هذه القصيدة " الميتاشعرية " الخالصة : " دم الشاعر " : -

" بدم الشاعر ، هذا الحب القاسى ، يكتب تاريخ الروح " وعندئذ نتوقع من كل الضمائر

أن تصب في واحد هو " أنا " الشاعر ،لكن الطريف أنه يتحدث هنا بالتجريد عن الشاعر الغائب / الحاضر الذي يلقاه :

" منفيا يتطهر ، لا اسم له ، وله كل الأسماء "

فاذا بدله إلى مخاطب بالالتفات لم ينصرف عن مقصوده :

" كم هو شرير أن يسكنك الشعر : إلهي بين يديك أنا قوس فاكسرني "

فالشاعر القوس المتوتر ، المحب المحبوب ، هو النموذج الأثير عند البياتي في نماذج عديدة ، وتضخم شعوره بذاته يجعله يصرح هنا بما كان يقوله شوقي " أنتم الناس أيها الشعراء ! " لكنه يجسدها مسرحيا ، فالبطل الفرد هو الشاعر ، والبقية مجرد " كورس " يردد الكلام وراءه ، ثم لا يلبث أن يتوارى في الظل فيصبح " كومبارس " .

ولايفوته أن ينفي من مملكته المدعين الزائفين ، وهو هنا يصفهم بكلمات " سان جون بيرس " الدالة : -

" وزنتك بأوزان الشعر ، فكنت خفيفا في الميزان "

أما عائشة روح الشعر والحب ، فهي هنا تتحول إلى أسطورة وهي : -

" تبحث عن وجهي في مرآة الزمن المكسور ، معلقة رأسي فوق خيام قبيلتها نذرا للطير .

ربيع شهواني أسود في عينيها يدعوني ... تأخذ شكل العنقاء ، وتصبح عائشة في الفجر رمادا .

وهنا يمتزج الخلق الشعري بشهوة تكوين النطفة عند هذا الكائن الذي لايفنيه الموت ، بل يضيئه ، وإن كان " إنسانا مثلي ومثلك لاتاريخ له إلا تاريخ الروح " لكنه دائما متميز فوق الآخرين ، إذ أن : -

" مابين الشاعر والكومبارس

هذا الباب المغلق والمتراس "

وإذا كان الباب قد تخلخل قليلا مع الروى المنقرض ، فدخل منه الشاعر ووقف ينزف فى صفوف الناس ، وهو يخوض معركتهم للثورة وتغيير الكون فى تلك القصيدة الأخرى التى تنصب أيضا على الفعل الشعرى فى ذاته ، وتتقدم خطوات فى الكشف الملهم عن طبيعته ، ببصيرة شاحبة فنيا ، وضاءة نقديا ، إذ تقول : -

" لا أكتب شعرا من ذاكرتى أو ذاكرة الموروث المحبط ، لكننى فى حرب عصابات الشعر على الأعراف المحشوة قشا والموت المجانى وراء المتراس دما أنزف ، مسكونا بقوى الثورة والكون المتغير ، أصنع ذاكرة لوجود الإنسان الغائب والحاضر "

وعندئذ يتجلى سافرا ضمير الشعر فى ضمير العصر بشكل مباشر : -

: لغتى تخرج من معطف أبطال البشر الفانين

تسكنها صيحات سكارى ومجانين

ولدوا من أوجاع العصر وطوفان حروب التحرير

جنوا فى أقبية التعذيب

ماتوا فى حرب الطبقات الشعبية مجهولين

حلت فيهم روح الشهداء القديسين

فى بهو مرايا القرن العشرين

اللغة الفعل ، النار ، النور

تعلن ميلاد الإنسان الشاعر فى كوكبنا المهجور "

وهنا إذ يرتفع المتراس ، ويمتزج الشاعر بعامة الناس ، ويتقدمهم قائدا لصراعهم ، لا متألها عليهم ، تتقدم صفة الإنسان على الشاعر الذى يصبح مغنيا للثورات وهو يصنع ثورته أيضا " ضد اللامعنى واللامعقول " وإن كانت مأساته أنه قد : -

" يسقط أحيانا فى فخ خديعة أهواء الليل ، ويصبح بوقا أو طبلا أجوف فى ركب السلطان "

فهو إذن ليس منزها عن الخطيئة مثله مثل بقية البشر ، وإن كان البياتى لايرحمه ، بل يتقدم لينسفه : -

" أنسف ذاكرة الشعراء المأجورين وذاكرة القراء المخدوعين

أنسف ذاكرة الثوار المرتدين

والعملاء المذعورين "

وهنا يسرف الشاعر على نفسه وعلينا فى رفع ضمير المتكلم لأوائل الجمل فى هذه القصيدة ، متخليا عن عادته فى التقنع والترائى والحلول ، ومبتعدا عن ظلال الشجن التى تخفف من حدة الغنائية ، فيهرب منه التمثيل الجوهرى لضمير العصر بقدر مايثيره بشفرة مباشرة قريبة ، إذ يقع فى الخطابية ، ويتعطل فيه ميكانيزم الفعل الحقيقى الذى يضع دائما حواجز الترميز والتكثيف بين بينة الموضوع الساخنة ودلالتها المصفاة ، ولايجديه فى هذا الصدد أن يجعل شعار " الوجه الآخر للحب " وهو الإسم الذى يطلقه على القصيدة التبرير الإنسانى والفنى لهذا الفعل الشعرى الفاضح .

٣ - ٣ ولأن الفلك الذى تسبح فيه ضمائر هذه المملكة كما رأينا مدور ، تمضى فيه الأنا بالالتفات إلى أنت ، وبالتجريد إلى هو فى بعض الحركات ، أو تعبر فيه عن الشاعر المتكلم وما يريد أن يقول على وجه التحديد فى معظم الأحيان ، ولا يصبح " هو " الآخر إلا إذا كان منفيا خارج المملكة ، ومدينا على مستوى البنية الإيقاعية يصبح فى مجمله درجة أخرى من درجات التمثيل الأيقونى لبنيتها الدلالية كما لمحنا بعض ظاهرها فى التحليل النحوى ، وتقوم الدوائر الأخرى المتمثلة فى الصيغ المكرورة بشكل منتظم ، والرموز والشخصيات التى تطل برأسها فى إيقاع مضبوط مثل عائشة والخيام وثلاثى العطار والرومى والسهروردى باتمام استدارة هذه البنية الكلية لمملكة البياتى الشعرية ، حيث يشف الضمير اللغوى عن درجة من أعمق درجات الوعى الشعرى بالفن والحياة العربية فى هذا العصر .

هوامش البحث :

١ - أنظر : سيبويه ، الكتاب تحقيق عبد السلام هارون الجزء الثانى ، القاهرة ١٩٦٨ صفحة ٣٥٠ .

٢ - أنظر :

Steiger , Emil , Conceptos , Zurich , 1968 , p . 157 .

٣ - أنظر :

Sie benmann , Gustav : Die Moderne Lyrik in Spanien , Trad. Mudrid , 1973 . p 31 .

٤ - أنظر :

J . Greimas , A. Essais de Semiotique Poetique , Trad . Barcelona 1976 . p . 23 .

٥ - أنظر :

Wimsatt , William . Marcus Heser, The Meaning of Poetic Metaphor , Mouton 1976 . p 8 .

٦ - أنظر :

Reis , Carlos : Fundamentos Y Tecnical oul Analisis Literario . Trad . Madrid 1981 . p . 269 .

٧ - أنظر : المصدر السابق فى هامش ٤ ص . ٣٥٦ .

٢ - إطلالة ثانية

شجر الليل لصلاح عبد الصبور

١ -١ يتساءل " أدونيس " في تأمله لسياسة الشعر عن شعر السياسة قائلا : ما الذى بقي من الشعر حول الأحداث الوطنية العربية في النصف قرن الأخير ؟ ثم يردف مجيبا : بقي الشعر الذى اخترق الحدث محولا إياه إلى رمز ، إذ أن الحدث ، أيا كان ، لايمكن إبداعيا أن يكون غاية تخدمها أداة هى الشعر ، الحدث - على العكس - هو وسيلة للشعر ، أى الإبداع بعامة ، الإبداع الذى هو من جهة استقصاء الكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة ثانية ترميز للتاريخ .

ومن ثم فإن القراءة التى تأخذ بطرف من بعض الإجراءات السيميولوجية تصبح فى تقديرى هى المنوطة بفك شفرة هذا الترميز الذى يختلف نوعيا عن عمليات الترميز المذهبية التى عرفتها الآداب الغربية وسرت عدواها إلينا قليلا منذ مطلع القرن . ولأن هذا اللون من القراءة مازال غريبا فى نقدنا العربى ، ومثيرا للدهشة فى بعض الأحيان ، فسوف أجازف فى التمهيد بعرض برنامج موجز لكيفية تحليله لنوع من الشعر الذى يندرج تحته ديوان " شجر الليل " لصلاح عبد الصبور ، وهو الشعر السياسى الذى يقوم بترميز التاريخ، لكنى لا أعتزم التطبيق الحرفى لهذا البرنامج ، إيثارا للاحتفاظ بحريتى المنهجية كاملة فى الوقوع على بعض إجراءاته ومجافاة بعضها الآخر ، التزاما بمنطق تجربة القراءة ذاتها ، وخضوعا لجاذبية النص دون محاولة لقسره كى يجيب على أسئلة مطروحة مسبقا دون التعرف الحميم عليه ، فى مكوناته التى تفرض عناصرها على القارىء ، والتزاما من جانب آخر بمراعاة محور الفاعلية المنبثق من حركة الضمائر وتداخلها وتراتبها الذى بدأنا فى تركيز بؤرة التذوق حوله فى هذا البحث دون أن نتركه بدوره يستقطب طريقة تمثلنا لشفرات النص ويعوق عملية التفاعل التوصيلى معه على المستويات الأخرى .

ولما كانت قراءة الشعر السياسى تعتمد على تحليل شفرته الأيديولوجية فانها لابد أن تنطلق من فرض إجرائى أصبحت له الآن أهمية قصوى ، وهو أنه انبثاقا من تحليل جملة الرسائل والدلالات للتركيب الجمالى ، الناجمة عن الشفرات التقنية الأدبية ، فان الباحث

يكشف على مستوى النص عن مجموعة الأفكار والقيم التى تورق من هذا التركيب ، وعندما تنتظم فى نسق مميز ، وتقوم بتوجيه العلاقات الدلالية فى دينامية التوصيل الأدبى، فانها تمثل حينئذ شفرة أيديولوجية محددة .

وإذا كانت الأقوال المجردة ، والخطابات المباشرة ، تمثل علامة واضحة على الشفرة الأيديولوجية ، فان على الباحث أن يدرجها بالترتيب مع بقية العلامات الفنية المستترة ، بحيث يقوم بتفسير بعض النظم التى تعتمد عليها بنية الرسالة الأدبية ، متتبعا ما وسعه ذلك كيفية ظهور الفاعل الرئيسى للقول ، دون أن يغفل خلال تلك المراحل محاولة تحديد "العلامات النصية " المعروضة فى الرسالة كدوال ، وتصنيفها إلى مستويات متعددة تكون بها " شفرات متجانسة " ، وإقامة تراتب منظم لهذه الشفرات طبقا لدرجة هيمنتها فى النص ، خاصة بالنظر إلى الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه هذا النص وطبيعة تركيبه ، مما يسمح بعد ذلك بامكانية شرح الاختبارات التى قام بها الكاتب ومحاولة التفسير الصحيح لدلالاتها .

وإذا كان كل ذلك يتم على المستوى التوقيتى الثابت فلا يصبح من المستبعد ، فى مراحل تالية ، أو متداخلة ، استكمال هذه الخطوات بالالتفات إلى مشكلتين لهما صلة وثيقة بالمحور التاريخى التطورى ، إحداهما تتعلق بتبادل الشفرات على مدى فترة زمنية محددة ، والأخرى تشرح كيفية توظيف النظم النصّية السابقة ، أو تسرب بعض وحداتها الفاعلة ، فى بنية النظام الحالى الجديد .

٢ -١ وإذا ما واجهنا الآن " شجر الليل " وجدنا أنه فى مقابل هذا العالم من الجذل الكونى والغبطة الشعرية التى رأينا وهجها عند البياتى فى مملكته ، ينتصب أمامنا شجر صلاح عبد الصبور رمزا لنوع من الكآبة اللارومانسية يمكن أن نطلق عليها " كآبة قومية" ، لأنها لاتركن إلى هذا اللون الهادىء المتناغم من الحزن القار فى أعماق النفس ، نتيجة للتأمل فى مواجد الحياة وأسرار الكون ، وإدراك عجز الإنسان وتصوره تجاهها ، ولكنها تتولد من شعور يقينى بالصدمة التى تلقاها إنسان لا يستحق المهانة فى ظروف تاريخية واقعية مستفزة ، فهى لاتنبع إذن مثل الرومانسية من تفتيت الوعى بمكونات العالم

الخارجي والاكتفاء منه بالنسمة الأسيانة ، ولكنها - وهي تمسك بأحشاء الأحداث وتقلب وقائع الحياة - تعتصر القلب من الألم المحبط المكتوم ، وتمعن في تجسيد خصوصية وقعها على النفس - بالرغم من طابعها العام المباشر - حتى لتصل بها إلى ذروة الالتحام بمصير الشاعر الشخصي ، فتصبغ أحلامه ورؤاه ، وتلخص عالمه ، وتحدد بشكل حاسم لون وعيه وعمقه ولا نهائيته .

ومنذ قال الشاعر العذرى القديم كشفا عن لحظات مواجده الحميمة :

نهـــارى نهـــار الناس حــتى إذا دجــا لى الليل هزتنى إليك المضـــــــاجع

وقد تأكد لنا شعريا أن هذا الليل يقترن في وجدان الفنان بالوحدة الموحشة والمواجهة العارية مع أحزانه الموجعة ، فكأن النهار ملاءة بيضاء تلف الفرد مع الجماعة ، فإذا انقشعت هذه الملاءة أدرك كل منهم توحده وحيرته المبهمة ، ولقى الكامن من شجاه وما يعتصره من اغتراب ، فإذا ما نمت هذه اللحظات وامتدت جذورها فى أعمال النفس تمددت شجرا كثيفا يضاعف بالكتلة الصماء والحفيف المخيف والظلال الموغلة فى الظلمة ما قد يعترى الليل من شفافية ، ويحجب ما قد عساه أن يبرق خلاله من نجوم ، إن شفرة الليل النابغى الجاثم على صدر الشعر العربى ، وخيوط الشعر الأسود الليلى عند أمرىء القيس، ومواجد الليل العذرى ، تصب كلها عند صلاح عبد الصبور فى شفرة جديدة ، تجعل من الليل " بيت الجنون " كما يقول فوكو عندما يصبح " شجر الليل " المعادل الرمزى لرؤية صلاح عبد الصبور للتاريخ والكون ، فى فترة محددة يحرص على إثبات تاريخها : من يناير ١٩٧١ حتى مارس ١٩٧٢ عندما ذهبت سكرة النكسة ، وجاءت فكرة مواجهة الهزيمة الداخلية للإنسان العربى . وفى " تأملات ليلية " - أولى قصائد المجموعة - يتجلى الحس المأساوى ، على المستوى الشخصى ، فى محاولة تعقيل الشعور ، التى تنتهى باصطباغ العقل باللون الأسود العقيم . فالشاعر ينفصل عن دنيا الناس ، يتأملهم ويغرق فى شجونه ، ويود لو لم يشاركهم عبء هذا الوجود ، يبحر وحده فيواجه من الكوارث الداهمة أقسى مايخشاه ، وهو : العى " والسقوط فى كمين الصمت العميق ، فيود لو عاد لرحم الحياة:-

كأنى تمطمة صخر

تهتف بالأقدام

ردينى فى أكتاف الجبل الجرداء

..

وكأنى كومة رمل

تهتف بالأيدى

ذرينى فوق شطوط البحر

وتكرر كل حركة ، بشكل آخر ، نموذج التوق للرحم الذى يستبد بالشاعر فى سيمترية دلالية طاغية ، لقد انهار حائطه ، وأصبح لايعرف كيف يسمر حزنه وشغفه ، وأفراحه وولهه ، إن فقدان هذا المرجع العاطفى يمثل المستوى الأعمق لفقدان المرجع السياسى والاجتماعى بعد صدمة يونيو ، لقد محت ذاكرة الجيل الذى ارتطم بصخرتها ، حتى أصبح يشك فى أن وعيه التاريخى غدا " حبلا من دخان " . أما الشاعر ، أحد الناس شعورا بها وأكشفهم وعيا بأبعادها ، فقد " تآكلت " قصائده ، أخذت أفكاره تلذعه ، فيبتدع فى التعبير عنها جملة واحدة مباشرة تتناقض ، فتلغى ذاته وهى تمثل بصريا ودلاليا تآكل شاعريته ، وتتكون من ثلاث كلمات ، تنحدر إلى التلاشى فى هرم مقلوب ، تصور أيقونيا فراغ العالم من حوله ، ووحدته التى تكاد تنفى وجوده فى ذروة تلاشيه

لاشيء يعينك

تتكرر وتتناقص حتى تنتهى بحرف " لا " كسن مدبب متجذر فى أرض الواقع ، الشاعر وحده مع عيه ، وتوقه الحميم للعودة لرحم الأرض التى لم تسع حلمه ، ولم تبهج حياته .

على أن التحول من التكلم إلى الخطاب فى نهاية القصيدة إنما هو مظهر لايدل على " الائتناس " بصحبة النفس بقدر مايشير إلى النزوع إلى الخروج من الجلد ، والتحدى لحركة النفس الهاربة ، ومراقبة ماذا يحدث لك وأنت تمعن فى هذا التردى الداخلى ، إنه

يؤدى إلى تقمص شخصية أخرى ترى من الخارج درجة الوحشة والوحدة التى تعانيها النفس وهى تغيب فى جوف الظلام اللانهائى ، فالتجريد هنا ليس مجرد حركة بلاغية نشطة ، لايعنى أى مرح ، ولايتضمن " نكتة تعبيرية " بل هو تمثيل مأساوى لانشطار الشخصية فى جهدها الخارق لملاحقة الذات والإمعان فى الغوص إلى آبار الوعى الباطنى العميق ، وكما مثل بصريا للتآكل بهذا الهرم المقلوب فقد فعل مثل ذلك فى تجسيد السقوط : -

" وأنى أوشك أن أبكى

وأننى

سقطت فى كمين "

إن تقنية التوزيع الخطى للكلمات ، والتمثيل البصرى للدالات ، عندما تنضم لتأثير البنية الإيقاعية ، وتعززها حركة الضمائر ، تلعب دورا هاما فى تلوين التجريد الذى يتسم به هذا الانهمار العاطفى فى تأمل حركة الذات الشعرية المنسحبة إلى قوقعتها الحامية ، وهى تتوق للرحم ، وتدين قبح الواقع الباهظ ، على أن انسجام هذه الشفرات المتعددة فى المقاطع المختلفة ، وإيقاع تواليها و " تراتبها " هو الذى يفضى بدوره إلى تولد ملامح المنظومة الفكرية أو الشفرة الأيديولوجية للنص ، وفى متابعتنا لبقية القصائد سنرى كيفية توظيف المستويات الأخرى الرمزية والتجريدية فى التشكيل الشعرى .

٣ - ١ تضعنا القصيدة التالية " وردة الصقيع " فى قلب مشكلة الترميز منذ البداية ، إذ تحتاج لجهد نقدى وذائقة حساسة لفك شفرتها ، فتسميتها ذاتها تومىء إلى الندرة التى تشارف الاستحالة ، ولا يمكن التسليم بجدوى قصد معناها المباشر ، وهنا تبدأ رحلة القارىء مع الشاعر فى جملة حركات يستعرض خلالها الأماكن والمواقف التى يبحث فيها عن هذه الوردة الجليدية .

وقد افترضت - بعد القراءة الأولى - لتفسيرها عدة فروض ، ثم أخذت أعيد النظر لاختبارها وإسقاط ما يجافى الإشارات المتراكمة ، والإبقاء على ما يتوافق معها فى تجسيداتها المتباينة عبر ست حركات . الأولى فى حلم أبيقورى رائق ، حيث رآها الشاعر:-

كالنجوم عارية

نائمة مبعثرة

مشوقة للوصل والمسامرة

ولاقتراح الخمر والغناء

لكنه لايلبث - حين يرتجف جفناه - أن يرقبها وهى تفلت من شباك رؤيته ويسقط عليه الإعياء ، فيستحيل نومه إلى إغماء . ثم يصحو ليبحث عنها : -

فى مقاهى آخر المساء والمطاعم

أراك تجلسين جلسة النداء الباسم

ضاحكة مستبشرة

إلا أنها سرعان ما تفلت من خيوط وهمه ويصبح المكان خاويا كأنه صحراء ، وكظل كاف الخطاب المؤنثة المفردة تجر الشاعر وراءها فى حركة خارجية غزلة ، تدقق النظر فى لفتات الحياة الصغيرة ، وحركات الحب المثيرة ، وفورة الشهوة التى ترى الأجساد شتاء تورية فنية ملفوفة ، وصيفا منابت زغب تعبث فى همود الموت لتبعثه .

عند هذا الحد فى القراءة يتوارى أمامنا احتمالان لتفسير الوردة الملغزة ، إحداهما أن تكون تعبيرا عن النفس ، والآخر أن تشير إلى " المستحيل " فعبر تلك التجليات المادية المرهفة ، والمعنوية النافذة الخاطفة ، لايمكن للشاعر أن يبحث عن " العدم " عن " اللاشىء" أو عن " المستحيل الكامل " ، كما أنه ليس من المتوقع أن يكون باشاراته تلك لا يقصد سوى نفسه ذاتها ، فكاف الأنثى تغرى بالغيرية ، وتنفر من التوحد مع " الأنا " مهما كانت شدة الصبوة .

وفى مستهل الحركة الرابعة ما ينبىء عن اللقاء الخاطف فى بؤرة خاصة : -

أبحث عنك فى مفارق الطرق

واقفة ، ذاهلة ، فى لحظة التجلى

منصوبة كخيمة من الحرير

يهزها نسيم صيف دافىء

أو ريح صبح غائم مبلل مطير

فترتخى حبالها ، حتى تميل فى انكشافها

على سواد ظلى الأسير

ويبتدى ، لينتهى ، حوارنا القصير

فتصبح " لحظة التجلى " هى المنطقة الفريدة التى تتكشف فيها حورية عبد الصبور وتمنحه خلالها وصالا خاطفا كتماس الظلال ، ليس العشق أيضا هو ما يبحث عنه صاحبنا مع إدراكه لحلاوة وهج الشغف ولذة الشبق ، فيعود ليبحث عنها فى مرايا علب المساء ، وهمسات المساجد الصاعدة إلى الأسقف ، فى عالمى الجسد والروح ، بل فى حركة الحياة كلها منذ مبتداها عند حدائق الطفولة حتى مرساها على شواطىء القبور ، حتى إذا آوى إلى مقره فى الليل أخذ يناشدها : -

أيتها السفينة الوهمية المسار

يا وردة الصقيع

أيتها العاصفة المحكمة الإسار

خلف فضول الزمن الدوار

أورق فى قلبه يقين قاطع كالسيف أن " مستحيلا لقاؤنا إلا للمحة من طرف " وأورق فى نفس الوقت يقين نقدى بأن من المستحيل تجسيد هذه الأشواق فى مقابل لغوى حياتى واحد ، مع تمتعها الكامل بالوجود الحى النضير ، فلا يسعفنا الضميران الوحيدان اللذان يلف أحدهما وراء الآخر إثر تلك الحركات فى اكتشاف مضمرهما الخبىء ، فالأنا لاتشير إلى الشاعر فحسب ، بل للإنسان أيضا ، ولما هو غير قابل للحصر فيه ، و " كاف الخطاب" تعتصم بحبل الأنوثة ، وتهرب من تجسدات الحلم والواقع ، وتراوغ حتى تدوخ صاحبها فلا يملك إلا أن يقنع نفسه منها باللمحة الخاطفة مهما أمعن فى البحث واجتهد

فى اختراق المظان ، إنها ليست نفسه التى يتوق إلى تحقيقها ، بل شىء آخر مفارق له وأثير لديه ، كما أنها ليست مجرد " وهم " يضيع الشاعر عمره بهذه الحميا فى مطاردة ظله ، فاخلاصه الإنسانى والفنى يحميانه من هذا العبث العدمى ، وتخليه العسير عن روح الفكاهة المميزة له فنيا يجعلنا نأخذه بأكبر قدر من الجد والصدق ، ربما تتصل بشكل ما بكفاءة الرضى الشعرى وتجليات السعادة الحقيقية التى يلهث وراءها الشاعر / الإنسان العربى فى هذه اللحظة هى أقرب المعادلات اللغوية الملغزة فى منطقة الإبهام التى لاتسمح لنا بالإمساك العينى بها نحن الآخرين ، وهل أمسك بها الشاعر حتى يمنحنا أياها ؟ إنه لم يوجه لنا كلمة واحدة ، المخاطب / القارىء لم يدخل حرم القصيدة ، ولم يشترك مع الشاعر إلا باعادة إنتاج الدلالة الشعرية ، فى مطارداته المضنية وعذاباته الروحية الممضة ، وكلما أتم مرحلة فى رحلته أنهاها بموقف تخييلى يتمثل فى تشبيه حائر ، فالنوم يصبح حينئذ " كأنه إغماء " والمقهى " كأنه صحراء " ويتابع التحديق فى عيون الناس : " كأننى أسأل كل عابر " ، وينتهى إلى شرب دموعه قطرة فقطرة " كأننى ألتذ باليأس والانكسار " ولا يخرج عن هذا الإيقاع سوى مرة واحدة فى خاتمة المقطع الذى لقيها فيه فى لحظة التجلى ، وابتدأ " لينتهى حوارنا القصير " وما بين هذه التخيلات الحائرة ، غير الوهمية ، لا يصبح أمامه إلا أن يكتفى منها بلمحة من طرف .

على أن جزءا جوهريا من دلالة هذه القصيدة لا يتمثل فى المعادل المراوغ لوردة الصقيع، وإنما يكمن على وجه التحديد فى الطاقة المشعة من مفرداتها والمتولدة من الجمع بين عنصريها فلكل من الوردة والصقيع حقولهما الدلالية المفعمة بالإثارة ، وإن كانت تفتر وتتثلم من كثرة الاستعمال ، على أساس أن الإيحاء ليس سوى الاقتصاد فى التعبير ، وهو يعتمد على الخيال فى إعادة بناء لون من الانطباع الدلالى ، ولا يتمثل عبر التعبير المفصل عن الأفكار ولا شرح نظامها المنطقى ، بل يتجلى فى إثارة الصور والأفكار فى نفوسنا بامتزاج كلمتين ، ويمكن أن يضاف إلى ذلك تجربة معروفة لدى الشعراء والنقاد منذ العصر الرومانتيكى ، وهى تفجير الطاقة الكامنة فى البنية الصوتية الإيقاعية وتوظيفها دلاليا حتى ليعد الشاعر من هذه الوجهة " ساحر الأصوات " الذى يستطيع - لا أن يعثر

على التوافق الدقيق بين الصوت والدلالة فحسب - بل على طريقة التحام المستوى الصوتى بمستويات دلالية ورمزية عديدة تصب كلها فى اتجاه واحد . والجمع بين الوردة النضيرة الدافئة الحمراء والصقيع الأبيض المتجمد هو الذى يكسر هنا رتابة الايماء التقليدى، يخلق بعلاقاته الجديدة إيماءً آخر ، ولا باستحالة العثور على ما يبحث عنه ، وإنما بندرته الشديدة ، تلك الندرة التى تلتف بدورها بشبكة من الاشعاعات العاطفية والشعرية الفريدة .

١ -٢ رأينا أنه من نتائج الطابع الغنائى الغالب على شعر البياتى ، خاصة فى " مملكة السنبلة " توزع مراكز الثقل فى قصائده على مواقع عديدة منها ، دون أن يستأثر موقع واحد بتحديد البؤرة الجاذبة المكثفة ، فقد يكون المطلع ، أو بعض المقاطع ، أو الخاتمة هو تلك البؤرة ، لكنها تمضى فى اتجاه دائرى يتوازى مع حركة الضمائر ويعكس بطريقة أيقونية شكل الدلالة الشعرية .

أما صلاح عبد الصبور ، فان الحركة الغالبة على قصائده ، خاصة فى هذه المجموعة التى كتبت بعد أن كان قد فرغ من جميع أعماله المسرحية بسرعة فائقة - نشر معظمها فى عام واحد ١٩٦٩ . تمضى على نسق شبه درامى منتظم يتمثل للوهلة الأولى فى مظهرين بنيويين : -

أحدهما : تجسد مفردات المواقف الشعرية فى مشاهد مصورة تخضع لنظام "السيناريو" المرتب ، المكون غالبا من لوحات بصرية ، حتى وهو يمعن فى متابعة " شىء تجريدى " كما رأينا فى " وردة الصقيع " ، مما يبرز القوام الشعرى لها من ناحية ، وينفخ فيها حرارة وجدانية تبث فى خلاياها حياة ما كان لها أن تنبض لولا تلك المشاهد ، مما ينقذها من حمأة الميتافيزيقية ويجعلها تتلبس بمعاناة الوجود الحسى المتعين من ناحية أخرى . ويضمن فى نفس الوقت المستوى الأدنى الضرورى مما يتبقى لدى المتلقى من رذاذ إدراكه البصرى والسمعى لتجليات الموقف وإن لم يسعفه الحدس لاستبيان دلالته بدقة ، فتزهر فى وجدانه الصورة الشعرية المرئية الموقعة على الأقل بتناميها وتراكبها ، وتخلق لديه وعيا من نوع ما متجاويا مع الموقف الشعرى وإن لم يقو على التطابق معه أو احتوائه ، إذ يصبح وقد

اختزن من المشهد اللون والحركة والإيقاع وإن عجز عن فك شفرة الرسالة بأكمها ، كما يختزن مشاهد القطعة المسرحية حركات الممثلين وبعض لفتاتهم وأقوالهم ، حتى وإن لم يستطع تحليل الدلالة الأخيرة لها .

أما السمة الثانية الغالبة على حركة قصائد عبد الصبور بنيويا فهى تمركز بؤرة الثقل فى المقطع الأخير الذى تتجمع لديه الخيوط المبثوثة فى المشاهد العديدة وتلتقى لتصنع ما يشبه الشكل المخروطى المحكم الإيقاع ، الذى يساعد بدوره فى فض الرسالة وفك شفرتها .

ولنأخذ قصيدة " تنويعات " من هذا الديوان نموذجا نكشف من خلاله عن هذه البنية الدرامية المخروطية ، فهى تقدم منذ البداية على أنها تنويعات على بيت " ييتس " الشعرى " الإنسان هو الموت " ، وهنا نرى قدرة عبد الصبور على استحضار العالم الكامل للآخرين لا مجرد أسمائهم كما يفعل البياتى الذى لايعايش سوى تجربته هو دون أن يتمثل الآخرين ويدخل معهم فى صراع حقيقى داخلى يغوص إلى أغوار البئرين ليكتشف العروق المائية التى تسمح بقيام جدلية خصبة بينهما ، لكن عبد الصبور لاينثر أفكاره وصراعه حول بيت " ييتس " بطريقة تلقائية مباشرة ، بل يشرع فى إقامة مسرحه ويأخذ دور الجوقة المعلقة على أحداثه وشخوصه ، فهو الذى يتكلم . ولكن الآخرين - من يتحدث عنهم - ليسوا غيابا عن الحدث ، إنه ينصبهم أمامنا فى مشهد شعرى فنراهم معه ، وعندئذ يصبح الضمير اللائق بحضورهم " هؤلاء " لتعينهم بالإشارة التصويرية وليس مجرد " هم " المحتجبة فى بطن المجهول : -

كان مغنينا الأعمى لايدرى

أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدرى أن الإنسان هو الموت

والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين

لم تك تدرى أن الإنسان هو الموت

لكنى كنت بسالف أيامى

قد صادفنى هذا البيت

" الإنسان هو الموت "

يترا ءى أمام القارىء عالمان كاملان : أحدهما يمثله الثلاثى المسرحي من المغنى الأعمى والساقى والعاهرة ، والثانى هو الحقيقة الفاجعة التى لانقوى على إدراكها بملفوظ واحد ، بل يحتاج الشاعر لتكرارها أربع مرات حتى تنفجر شرارتها العدمية فى داخلنا كما تعصف بقلب الشاعر وتكاد تصبغ رؤيته للحياة والواقع ، وهو لا يكررها بنفس التوزيع الإيقاعى بالرغم من اتحاد الصيغة الرئيسية ، بل يقوم التنويع فى التوزيع بدور موسيقى يسهم فى التنويع الدلالى ويصب فى مجراه ، ويقوم التقابل بين الصيغة التجريدية وما تحتك به كل مرة من انزلاقها عن وعى الشخوص المرسومة بعناية عن طريق الأوصاف اللازمة المجمدة بدور الانتقال بالشفرة الشعرية من المستوى الايديولوجى الغنائى إلى قلب الدراما الإنسانية ، فالمغنى مع أنه أعمى قد فقد بعض حواسه والساقى مع زحف المشيب الذى لاتداريه الصبغة قد ودع معظم عمره ، والعاهرة التى استبدلت بأسنان الشباب فكا ذهبيا لامعا لم يبق لها فى رحلة الحياة سوى القليل ، ومع كل ذلك فهم لايدرون أن حقيقة الإنسان هى هذا الموت الماثل فيهم المطل من نواقصهم ، أن الشاعر الذى يختار أبطاله فى هذا المشهد بعناية ليقرب فعليا من التسليم بصدق المقولة ، فالليلة فعلا تموت ، واللحظة المفعمة بالنشوة والحيوية تموت ، والإنسان هو وحده الذى يدرك بحسه المأساوى تحول الحياة حوله إلى موت ، إذن فهو نفسه موت ! إلا أن الشاعر لا يتتبع مظاهر حدوث هذا الموت فى زمان ومكان مطلقين ، بل يربطها بمجال محدد جغرافيا هو " مدينتنا الجريحة " ، وزمان خاص تاريخى لايذكره ، ولكن القارىء لاينساه ، فهو سنوات مابعد النكسة حيث يجلس الشاعر فى ركنه الجامد " يتقطر فى الزمن الميت " .

وهنا يلتفت الشاعر لفتة مفاجئة تغير إيقاع المشهد ، يرتفع صوته المباشر عندما يتولى هو تمثيل المشهد التالى وينتقل من قلب هذه الحانات إلى حيث يضرع بصدق مبتهلا

إلى الله .. أجل إلى الله .. حتى " يرفع عنا هذا الزمن الميت " : -

أهتف أحيانا يا رباه

أرفع عنا هذا الزمن الميت

اقس علينا ، لاتعبر عنا كأس الآلام

علمنا أن نتمزق بارادتنا العمياء

فى منقار الأيام

ويمضى هذا المقطع منحنيا صوب خاتمة منفرجة قليلا ، إذ يكاد فى ابتهاله أن يقرب من مشارف الشطآن الضوئية ، إن لحظة الوعى الشامل بالمطلق هى وحدها التى تحمل الشاعر إلى هذه المشارف . أما المقطع الثالث فيبدأ حركة أخرى مواجهة للبيت المولد للموقف الشعرى ومقارعة له بالحجة ، إذ تتطور بالحركة عبر البؤرة الدرامية التى تتجمع وتنحل فيها الخيوط السابقة : -

يا وليم بتلر بيتس

كم أضنيت بفكاهتك الأسيانة

أجل فهى ليست سوى فكاهة شعرية سوداء ، مولعة بالجمع بين المتناقضات ، ولو صحت فى رؤيتها العدمية لم يكن هناك مجال للخلود ، لكن : -

إن كان الإنسان هو الموت

فلماذا يتبسم هذا الطفل الأحور

ولماذا جاز البحر المزبد

حتى حط على شباكى الشرقى الموصد

هذا العصفور الأسود

هذا البيت

" الإنسان هو الموت "

فكما أثبت ديكارت وجوده انطلاقا من عملية التفكير خلال البحث عن حركة الوجود

نقض صلاح عبد الصبور دعوى " بيتس " اعتمادا على أمرين : براءة الإنسان الجميلة المتمثلة فى أنقى صورها المتجددة عند ابتسام الطفل الأحور . وعبور أرقى أشكال إبداع هذا الإنسان لحواجز اللغة والجنس كعصفور فاتن ، حتى فى سواده ، ووصول الشعر مخترقا الزمان والمكان إلى الآن .

عند هذه النقطة تلتقي خيوط البنية المخروطية فى عملية انصباب دلالى لتفك الموقف الدرامى فى ذروة تشابكه ، وتصعد الخاتمة بقدرة جدليتها لدرجة من التكثيف وتعميق الوعى والكشف عن المتحدث بما لم تصل إليه أية حركة سابقة فى القصيدة ، عندئذ لايمكن أن يظل النموذج دائريا ولا الإيقاع بسيطا غنائيا ، بل يقر فى خلدنا أننا حيال شكل درامى للقصيدة .

٢ - ٢ لازال التوزيع المقطعى للقصيدة الحديثة منطقة مبهمة فى نقد الشعر ، لم تتأسس طبقا لدراسات مستوعبة تبحث عن النظام الداخلى للقصيدة ، ومنطق حركتها ، والنماذج البنيوية الماثلة فيها ، على خصوبة التجارب الإبداعية وتعدد مناحيها ، واختلاف الشعراء فى أساليب التوزيع ، وتباينهم فى كفاءة توظيفه موسيقيا ودلاليا .

ولما كانت بداية المقطع الجديد تتذبذب دائما بين الاستهلال والمواصلة ، تستأنف قولا آخر وهى فى الوقت ذاته امتداد بشكل ما لما سبق ، توهمنا بأنها افتتاحية مع أنها مجرد فصل آخر ، فان التقاط علاماتها النصية يصبح مؤشرا هاما لاتجاه الحركة وعاملا فعالا فى عمليات التوزيع ، ولعل أبرز هذه العلامات النصية التى تتحكم فى غيرها وتحدد مستوى الفعل ، ودرجة التجريد أو التجسيد هى علامات الفاعلية والمفعولية ، أى الضمائر ، وعندئذ يصبح تكرار الضمير أو تغييره أو تبادله وتراتبه فى ظواهر أخرى مرتكزا نصيا واضحا وإن كان مراوغا لتحليل نوعية العلاقة بين المقاطع وتصور الشكل "الدياجرامى " الذى تحققه ، كما أن النظرة الشاملة لمساحة كل مقطع ، ونوعية الإشارات فيه ، ودرجة كثافتها وكيفية ترميزها ، ومستوى تراكبها المتراتب مع المقاطع الأخرى ، كل هذا هو الكفيل بتحديد إيقاع القصيدة فى بنيتها الكلية .

قصيدة " فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال " نموذج شيق للمسرحية الشعرية

الغنائية على خطورة الجمع بين هذه الأطراف ، فهى غنائية لأنها تحقق جوهر الشعر الغنائى لامن حيث درجة مشاركة الآخرين ، فلهذا مستواه العميق لذاكرة النص كما رأينا عند البياتى ، وإنما لطبيعة التوظيف اللغوى فيها ، لأن السلوك اللغوى للشاعر الغنائى وطريقته فى صياغة عالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طابع البساطة ، مهما تعددت الأنماط التى تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية ، فاذا أخذنا نستقصى مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية فى قرب المسافة ، وشحنات الذكريات ، والعفوية الطاغية ، وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التى تشير إليها فانه يفضل الوجدانى منها ، مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل ، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما فى كثير من الأحيان . كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما ، كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتى دون مبالغة مما يخلق فى نهاية الأمر نغمة خاصة هى وحدها الكفيلة باثارة الاستعداد النفسى للتلبس بحالة الشعر .

على أن هذا لايتعارض مع الطابع المسرحى الذى ألمحنا إليه فى قصيدة " فصول منتزعة ... " وإن كان على المدى العميق يولد نوعا من التوتر والمفارقة ، فهى تتألف من جملة من " المونولوجات " ولحظات النجوى التى تكون فى مجموعها " موقفا دراميا " بالغ الحرارة ومعقد التركيب . وكل مونولوج فيها يقدم جانبا موازيا لنفس الشخصية المحورية فى لحظة مجاورة لما يسبقه ويلحقه ، فالفاعل دائما واحد هو " أنا " التى كلما أمعن الشاعر فى حرفها باسمه الشخصى كتب بها كل الأسماء وبرزت كأوضح ضمير للمتكلم المصرى والإنسان العربى ، إذ تصبح اللغة هى السور الذى يقف خلفه جماعة المتكلمين فى تمايزهم عن غيرهم من الأمم ، ويمتد مفهوم الوطن ليحتضن بالضرورة الإطار العربى الذى تقع فى قلبه صورة مصر .

وإذا كنا قد رأينا فيما سلف من بعض قصائد المجموعة أن نقطة تلاقى أطراف الشكل المخروطى تقع فى نهاية المقاطع أو تنصب فى خاتمة القصيدة ، فان مركز الثقل فى هذا

النص / الأم لكل الديوان بكثافته وترميزه ينتصب فى مطالع المقاطع ، وإن كانت الخواتيم ترجمة مشحونة بالشجن والعذاب لها ، وقرارا عميقا يرد شتاتها إلى الوحدة ، وواقعها إلى الشعر ، فالبكائية الأولى تتألف من أربع حركات ، يدفع الشاعر فى مطلع كل حركة منها بعلامة نصية معادلة لجانب من تجربة فى الشعور بكارثة النكسة بطريقة تلقائية وعفوية ومكرورة مع أنها ترميزية ، وتنمو حركة العلامة حتى تنتهى إلى السقوط والانتهاك ، ممتلئة بالتفاصيل الواقعية الإشارية والرمزية الخارقة فى نفس الوقت ، وهنا على وجه التحديد يكمن سر القوة الآسرة لصياغة عبد الصبور الشعرية ، فهو يعطيك مفتاح حل الشفرة فى نفس اللحظة التى يراوغك فيها بالتشفير والرمز : -

أبكى جوهرة

سيدة الجوهر

الجوهرة الفرد

ولا يقوم هذا الترداد للكلمة بأوصاف متعددة ومتآزرة تبدأ بكونها موضوعا لبكاء الشاعر الفاجع بمجرد دور الترجيع الإيقاعى الدلالى ، ولكنه أشبه بظهور البطل على خشبة المسرح ثم انتقاله المكانى ليستقبل ضوءا آخر ، وليتم استيعابه بأوضاعه المختلفة ، ثم يشرع فى أداء دوره ، ولاننسى أنه مسرح شعرى ، ومن ثم فهو راقص ، تقوم فيه الأوضاع الخطية على الصفحة بدور تشكيلى بارز ، ثم يمضى الشاعر فى استعراض حكاية هذه الجوهرة : -

كانت تلمع فى مقبض سيف سحرى مغمد

علق رصدا فى باب الشرق الموصد

من يدم النظر إليها يرتد

إليه النظر المحسور ، ويهوى فى قاع النوم المسحور

حتى أجل الآجال

قد يُمسخ حجرا ، أو فى موضعه يجمد

وإذا انتبهنا إلى تنشيط ذاكرة هذا النص لنلقى نظرة خاطفة على ما يتناص معه ، مما يستثيره ويحركه ويبعثه من مرقده ، وجدنا أنه يبعث أمشاجا منسجمة من الإشارات القرآنية والشعرية والميثولوجية ، فيقيم بينها نسبة عالية من التجانس لتؤلف بدورها القاع السحرى الشعرى للجوهرة ، فهى من ناحية نفس التى تحدث باسمها حافظ إبراهيم فى قوله : -

أنا تارج العلاء فى مفرق الشرق ودراته فرائد عقدى

وهى قرآنية من ينظر إليها " يرتد إليه البصر خاسئا وهو حسير " .

وهى ميثولوجية شعبية حميمة يمسخ عدوها حجرا مثل تلك الأحجار المنتصبة على أبواب المساجد والبيوت فى القرى المصرية تماثيل مجمدة " أنسخط " فيها من تجرأ على التوضؤ باللبن أو انتهاك المحرمات .

ثم يتغير الزمن ، وتسقط الجوهرة بين حذاء الجنود البيض والسود ، فتفقد ما طلسم فيها من سحر ، وتظل هناك بقية تعجز الكلمات المفجوعة عن أدائها فتقوم النقاط مقامها ، ولا يكون أمام الشاعر سوى أن يطلق صرخة القلب الموجع قرارا وتعليقا وتفسيرا لكل مشهد :

آه يا وطنى .

٣ - ٢ يكررالشاعر نفس الافتتاحية للمقطع الثانى مع اختلاف العلامة النصية واتحاد المشار إليه بها ، فتصبح : -

أبكى برجا عريان الصدر المفتوح

الشمس .. الوشم الذهبى على المتن الصخرى

والقمر على مفرقه العالى

ديك الريح

إيه ، يازمن التبريح

فيسترجع صلاح عبد الصبور نفسه . يستعيد صوره الشعرية فى شبابه وهو يتحدث

عن زهران وصدره المفتوح ووشمه الذهبى ، لكنه فى لحظة لا يملك إزاءها أن ينساق وراء الشجن القديم ، أن يدور مرة أخرى فى إسار صوره الماضية فلا يلبث أن ينتزع نفسه منها ويعلو مع القمر على مفرق مصر فينصبه " ديكا للريح " ويتأوه من بعده لزمن التبريح . بيد أنه يسرع فى اختتام هذه الحركة دون أن يخل ببنية التوزيع المقطعى ونمط القرار . لأنه عثر على معادل أقوى فى المقطوعة الثالثة :

أبكى قصرا أسطوريا من جلوة ألوان

وعندئذ تسعفه ذاكرته النصية بأغنى وأخطر مقابل قرآنى يمتاح منه تجليات النور فى هذا القصر المسحور ، وكان قد حاول الاقتراب التناصى منه فى مأساة الحاج فلم يبلغ مداه، إنه ذروة الشعرية الرمزية فى الكشف والتجلى فى آية المشكاة ، ويرتكز التناص هنا على طريقة توليد الجمل مع اختلاف نسبة عالية من المفردات ودلالات التراكيب ، إنه تناص النمط النحوى المتشابك : -

تتولد منها ألوان ، تمسح زرقتها

أو خضرتها أو دكنتها ، فى صدر مرايا

ماثلة فى وجه مرايا

يتجدد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى ..

الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات

الشرفات ... الزهريات

يتبعثر فيها الورد النابت من طين الأرض المسكينة ... الخ .

ولكى ندرك ثراء الاتكاء على هذا النمط الحيوى من التناص التركيبى ، فلنقرأ فقرة من آية النور " مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى ، يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور " .

ونصل إلى نهاية المقطع فاذا بالسحر يتبدد عن القصر الإلهى عندما يحط عليه

الأجلاف ، وينهبونه ، ويجعلونه مبغى وماخورة ... ، فتفر من أبهائه الأسطورة ، وتكمل النقط مالا تقوله الكلمات ، وتأتى الآهة الختامية ، صرخة القلب ، لإتمام الحركة الثالثة ، ويستثير الشاعر فى المقطع الرابع رمزا آخر دينيا حميما هو " براق المعراج " : -

أبكى مهرا وثابا مشدودا فى درب المعراج إلى الله ،

مهرا بجناحين ، الريش من الفضة

والوشى ، اللؤلؤ والياقوت

لكن المشكلة ليست فى المهر ، بل فى الفارس النبى ، لقد أصبح فى زمن الأنذال دجالا ، بل دجالان ، عشرة ، مائة ، مائتان . خطوا به على أرض الخديعة وسلبوا ياقوت وشيه ، واقتسموا جوهر عينيه ، ويكمل القارىء ما تشير إليه الفراغات ، ثم تختم الآهة المكرورة المقطع والقصيدة بعدما تنتصب أمامنا نموذجا فذا لبنية مخروطية متراكبة ، تبتدىء بالطرف المدبب ، وتعتصر أقصى إمكانيات الشعر فى الترجيع والترميز وتخليد الحدث التاريخى بتشعيره وتشفيره .

١ - ٣ لم يعد الموضوع هو المحور الذى تدور عليه التجربة الشعرية المعاصرة ، بل أصبحت الذات الشاعرة ، وما يعتريها من بهجة وأسى ، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء هى مركز الثقل الشعرى ، أصبحت هى الفاعل الرئيسى لفعل الشعر وبؤرة عالمه ، إلا أنها ليست الذات المستوحشة المعزولة ، بل إن ذات الشاعر المعاصر قد ابتلعت الكون ، وتمثلت الحياة فى حركتها الفوارة . وجعلتها مرآة لها بعد أن كانت هى المرآة كما يقول البياتى ، وعبر هذا التطور الحاسم الذى لم يمض عليه أكثر من نصف قرن احترقت تماما شفرات شعرية عديدة ، وأصبحت رمادا تذروه رياح الماضى البعيد لا يخطر ببال أحد أن يلوث به الشعر العربى بعد أن كان يشغل قرابة نصفه ويصبح سوأة يداريها من يقترفها ، ويكاد يختفى الهجاء أو يتلبس بأشكال أخرى ، ويضمر الرثاء ويتشكل فى مسارب جديدة ، ولايبقى من شعر السياسة بأنماطه التقليدية تقريبا سوى بعض نغمات الفخر القومى فى الأناشيد والأغنيات الوطنية ، والحق أن التجربة الإنسانية والاجتماعية والوجدانية قد عانت هى الأخرى من تحولات جذرية فى الشعر تعكس بطبيعة الحال

تحولات الأبنية الثقافية والمادية ، ومن ذا الذى يسلم - ولابد لنا أن نسلم - بكل هذا التناسخ فى كائنات الشعر ثم يظل يمارى فى مشروعية بل ضرورة التحول الإيقاعى والرمزى دون أن يكون لاهيا أو جاهلا بما يقول ؟

بيد أن ما نحن بصدده الآن ليس هو التناول المطلق لمظاهر الحداثة الشعرية بل تأمل موضوع " الفخر " على وجه التحديد ، ولو ذهبنا نستقصى نقيضه ، ونتتبع اللحظة المضادة للامتلاء الأجوف والتغنى المباشر بالذات الفردية أو الجماعية لوجدنا أنه "الخجل"، وقد أدرك صلاح عبد الصبور أنه لا يستطيع أن يصدقنا فى حديثه عن " اكتئابه القومى " دون أن يخجلنا معه بشفرة جديدة ذات صبغة أيديولوجية مخالفة للتقاليد القديمة ، ريثما يعود مرة أخرى بطريقة المفارقة المريرة ليعنون قصيدة أخرى فى تربية الشعور المرهف الحديث بالعنوان الفكاهى اللاذع " وقال فى الفخر " فينتهك صراحة هذا الشرف الشعرى الزائف ، ويقوم بمحاولة تأسيس قيم جديدة تورق من جملة الوسائل الفنية المستخدمة .

وفى قصيدة " الخجل ... وهل هو شعور غريب " يتمثل الخطاب الشعرى ، بما هو خطاب فى أوضح تجلياته . إذ يقرر الشاعر أن يطل على عالم الناس فى بلاده ، الذين تحدث عنهم ، وقال لهم ، وحكى أحلام فروسيتهم فى دواوينه السابقة ، فصلاح لم يكن شاعرا حميميا ينظر إلى داخله ، بقدر ما توجه للآخرين وخاطبهم . إنه يستدعيهم الآن ليبارزهم بسلاحه الأثير : الدعابة المرحة ، لكنه موجوع ، فلابد لفكاهته أن تكون أسيانة أسيفة ، بل تخرج بالرغم منه مريرة سوداء أشبه بمرثية هذا الصديق الشاعر الذى كان يضحك كثيرا . وهو يخاطبهم الآن فى قصيدة واحدة لا تجزأ إلى مقاطع ، بالرغم من أن طولها النسبى الذى لا يقل عن الفصول السابقة سوى ببضعة أبيات كان يسمح له بهذه التجزئة ، إلا أنها تقع دلاليا فى جملة واحدة ذات شقين : - " أترك لكم .... لكنى أبغى.. " ويعتمد فى توليد هذه الدعابة الأليمة على تقنية التعليق الساخر فى الجزء الأول، مما يفضى بطريقة مسرحية إلى تجسيد الموقف ، لاعبر تعدد الأصوات ، بل تعدد طبقات الصوت الواحد بين الجهر والهمس ، وكأن التعليقات التى ترد بين قوسين ما يحدث به المتكلم نفسه وهو يخاطب لآخرين ، ثم يستثمر نفس هذه التقنية فى الجزء الثانى من

القصيدة وإن لم يولد بها شرارة السخرية ، بل تختلف وظيفتها جوهريا ، إذ تؤدى حينئذ إلى تعميق الوعى بتفاصيل المشهد الدقيقة وشرح خلفياته ، نتيجة لأن التعليق لا يأتى مضادا لما قبله بل متمما له ، ويمثل التفاوت بين الجهر والهمس فى الجزء الأول تعديل الموقف من التاريخ وكشف القناع عن عبادة الأسلاف الزائفة : -

أترك لكم أن تحصوا عدد القتلى

فى وقعة حطين

أترك لكم أن تحصوا طعنات الرمح

فى صدر السيف المسلول

(يلعنكم هذا النائم فى ظاهر حمص

أو فى ظهر صلاح الدين

(يلعنكم هذا النائم - رغم إرادته - فى أفواه الكذابين)

ثم تأتى حركة الاستدراك لتقدم ببساطة أفدح شعور وقع الإنسان العربى الحساس تحت وطأته بعد النكسة ، ولا يتقولب هذا الشعور مثلا فى مقولة " العار " التى تشير إلى منظومة من القيم الاجتماعية تغرى الشاعر بتحديها وكسر سلمها ، ولكن شعور " الخجل" نفس فردى حميم ينقل مجال الصراع إلى داخل الإنسان عندما تستحيل الهزيمة إلى انكسار شخصى خاص لكل منا ، وهذا ما يختاره الشاعر فى تمثيله لأكثر المواقف تلقائية وطبيعية ، فيجسد كيفية انسحاقه تحت وطأته . ولما أمعن فى ذكر التفاصيل الصغيرة واللفتات الواقعية المثيرة جعل يغرس أظافره فى لحم القارىء ويوقد ذروة شعوره ، فليس هو الخجل الرومانسى العذب الذى تتحلى به العذارى مثلا ، لكنه خجل الرجال عندما يمس الأمر رجولتهم وينكسون رؤوسهم أمام رفاقهم ، أجل أمام رفاقهم على وجه التحديد ، فالإنسان يستطيع أن يجد مهربا عندما يصطدم بمن هو أعلى أو أدنى منه ، يلقى التبعة على فوارق السن أو الطبقة أو القيم أو الظروف ، أو يخرج من المأزق بمجرد هز كتفه ، لكن أمام رفاقه لاسبيل إلى التبرير أو التملص ، وهنا يتجلى الشاعر المدرك لوظيفته فى

بلورة ضمير الجماعة وانعكاس روحها الخلاق وإرادتها في التفوق والحب وصياغة المستقبل، ما أشد مذلته وهو بصحبة أقرانه من الغرباء على وجه الخصوص !

لكنى أبغى منكم شيئا

أبغى أن أجلس جنب صديقى أو برستاد

(من أسلو بالنرويج ويكتب شعراً يتردد فيه حرف الخاء كثيراً)

أو جنب صديقى إيفتوشنكو

(من موسكو .. كان هنا ضيفا منذ سنين)

أو جنب صديقى براهنى

(من إيران)

أبغى أن أجلس جنب صحابى الشعراء

من شتى البلدان

وأنا لست بخجلان

وهو يريد أن يشاركهم الحديث الجذلان عن الحب والطبيعة ، والشعر والجمال فى بلاد كل منهم ، دون خوف من أن يطلق أحدهم فى وجهه فجأة : -

تاريخ اليوم الملعون

أبغى أيضا ألا أصبح كالمسجون

ألا أصبح مضطرا

حتى لا تفجأنى السكين

أن تصبح كلماتى

عما قبل العام السابع والستين

وعندئذ تصبح المفارقة ، لا مجرد دعابة مرحة ، تهتز لها الضلوع بالضحك ، وإنما سكين يشق القلب .

وبقدر ما كان الشاعر خالق كلمات كان مدركا لأنه سيقع صريعا مضرجا بدمه من تلك الكلمات ، عندما تكون الفكاهة سوداء والرفيق ظلوم . وأحسب أن هذه الصفحة من الفصول المنتزعة ... ببساطتها وواقعيتها وتمثيلها لأخوف ما يخشاه الشاعر بين رفاقه تنفذ إلى أعماق الحس القومى المتشخص ، إذ تجعل الكف عن الحيل والرموز والأقنعة وصناعة الشفرات الشعرية المعقدة ، وإعادة تسمية الأشياء بكلماتها المباشرة كما هى فى بداهتها اللاهبة أعنف هجوم على الواقع ومنازلته ، أملا فى التفوق الشعرى عليه .

٢ - ٣ على أن هذه المفارقة المولدة للسخرية الشفيفة بين الجهر والهمس من ناحية ، وبين السرد والموقعة الحسية له كتأصيل شعورى من ناحية أخرى ، تذكرنا بخاصية جوهرية فى أسلوب صلاح عبد الصبور فى جسارته الحسية وسط طقوس الأداء الشعرى ، ونستحضر من أمثلتها مرة أخرى مطلعه فى البحث عن وردة الصقيع : -

أبحث عنك فى ملاءة المساء

أراك كالنجوم عارية

نائمة مبعثرة

مشوقة للوصل والمسامرة

ولاقتراح الخمر والغناء

ونتذكر أيضا فى تجواله مع بيت " ييتس " حديثه عن الساقى المصبوغ الفودين والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين ، واستحضاره الجسور فى البكائية لآية النور ، إذ يمكن أن نرى فى هذه الانتقالات الدلالية المفاجئة الباب " الموارب " الذى تلج عبره لذة النص عند القارىء ، تلك اللذة التى قال " بارت " إنها لا تقبل أن تختزل إلى عملها النحوى ، وذلك مثلما أن لذة الجسد غير قابلة لأن تختزل إلى الحاجة الفسيولوجية ، " فلذة النص هى تلك اللحظة التى يسير فيها جسدى وراء أفكاره الخاصة ، ذلك لأن جسدى ليست له نفس أفكارى ، أليس الوضع الأكثر إيروسية فى جسد ما هو حيث ينفجر اللباس ؟ ففى الانحراف ، الذى هو نظام اللذة النصية ، لا وجود لمناطق مولدة للشبق ، إن ما هو شبقى

- كما بين التحليل النفسى ذلك جيدا هو التقطع : تقطع لمعان البشرة بين قطعتين من اللباس ، بين حافتين ، هذا اللمعان بالذات هو الذى يفتن ، إنه أيضا الإخراج المسرحى لعملية الظهور والاختفاء .

ولعل عبارة الإخراج المسرحى هنا هى أدق توصيف لفن المفارقة التصويرية ، وجسارة استحضار المحسوس لتمثيل عالم عبد الصبور فى شعره ، مما يفسر كفاءته العالية فى اختراق ذاكرة قرائه وأسرهم والتواصل المحب الودود معهم .

ونختتم هذه القراءة بنموذج أخير من شجر الليل تتجلى فيه بشكل واضح - دون قسر أو افتعال - أهم الوسائل التقنية الفنية التى تصب فى شفرته الأيديولوجية وتكشف عنها ، وهى تعدد الأدوار ، والشكل الكتابى ، والبنية الإيقاعية ، والمستوى الرمزى بهذا الترتيب المتراكب .

هذا النص الذى يجمع فى فضائه ما رأيناه موزعا من قبل هو قصيدة ٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة ، وسنجد أن رقم ٤ يتجلى فى مستويات عديدة ، فالقصيدة تتكون أساسا من أربعة أدوار تتوزع على أصوات مختلفة ، يقدم الأولى منها دون تعريف ، بعنوان مجرد " صوت " ، لأنه محاولة لاقتناص جوهر الموقف الشعرى ، وكأنه منبعث من الروح الهائم الشريد الجاثم فوق حالة القصيدة ، ويوظف بطريقة حادة الشكل الخطى المتدرج المتدنى الغائر فى جسد الورق ، مع خضوعه المنتظم لتركيب نحوى صارم يتكرر بدقة فى الحركات الأربع ، ويحمل فى طياته نسقا شديد الانضباط والسيمترية . إن تداخل البنى الموسيقية والخطية والنحوية فى هذا المقطع هو الوعاء الذى تصب فيه الرمزية المنبثقة من آهات الليل ، وهى تحاول الإمساك بجوهر اللحظة الشعرية : -

آه ،

ليس الليل .

بل الرحم ،

القبـــر ،

الغابة

آه

ليس هو الليل ،

بل الخوف الداجى ،

أنهار الوحشة

والرعب المتمدد

والأحزان الباطنة الصخابة

إن تراكب الدلالات تعميقا للبعد الرمزى وحفرا فى المكان حتى يمتلىء بالوحشة الصاخبة هو الذى يجعل من الليل هنا تجاوزا حادا لمعطياته فى التراث الشعرى العربى ، وتعبيرا دقيقا عن الرؤيا الهولية التى لاتقف عند حد صبغ الماضى والحاضر ، بل إن أفدح ما فيها هو طمسها للمستقبل : -

آه ،

ليس هو الليل

بل الجرح اليومى

ينز دما أسود

فى الصبح المقبل

ويمضى الدور الثانى فى صوت مجموعة من الرجال ، ينضح بالندم والألم ، فى اعترافهم بأن هذا الليل قد أنذرتهم به أربعة عناصر أيضا دون أن يفطنوا للنذر ، وهى تراب اللون ، وإيقاع الطبل ، وموت قطعان السحاب وتقدم اليوم المجدب عليه . إلا أن العنصر الإيقاعى الذى يقوم بدور البطولة التعبيرية الرامزة فى هذا المشهد ، يتمثل فى القافية الحبلى بالعذاب فى كلمات : يجىء ، ردىء ، بطىء ، وبىء ، خبىء ، ملىء ، يجىء ، صدىء ، قواف ثمان فى مقطوعة واحدة ، لكل نذير كلمتان باهظتان ، مما ينتهى بهؤلاء الرجال إلى الاختناق بحبل اليوم الذى يلتف على أرواحهم .

أما النسـاء ، وهن صواحب الدور الثـالث ، فـأمرهن أفـدح ، فـقد وقـعن في براثن هذا الليل المجنون ، فأرخى شعره المحلول فى أكتافهن ، وألقى ثمر الوجد فى مآقيهن : -

ثم ... ألقانا هنا

جائعات نشتهى كل مساء موحش شجر الليل

لكى يعصرنا

يلقى بذور الألم الموجع فى أحشائنا .

ويبرز الشاعر فى الدور الرابع والأخير ، بعد أن يسقط ظلا كثيفا علي ممثلى المشاهد السابقة ليقدم نفسه فى لحظتين : -

كل مساء

يطوف فى خياله حلم عقيم

أن تفتح السماء

أبوابها عن نبأ عظيم

أما صباحه المقروح فيضرع فيه بالسؤال : رباه ماسر هذا الفزع العظيم . وهنا تختتم هذه القطعة الدرامية ذات البنية التوزيعية المحكمة ، والأصوات المبثوثة فى جنبات الكون من أركان الدنيا الأربعة ، بأرواحها ورجالها ونسائها وشعرائها ، بعد أن تفجر رمز الليل الذى غرس بذور الألم فى أحشاء النساء ، فنزف دما أسود فى وجه المستقبل ، وتتضافر مجموعة الوسائل التقنية مع هذا الرمز الكثيف الشفيف لتكون شفرة أيديولوجية تورق فى نص شعرى يبقى بعد أن يتحول التاريخ ، ويأتى النبأ العظيم ، ويعقبه الفزع الأكبر ، ويظل الشاعر يتساءل عن السرو وهو يرمز له ويجسد ما يكمن فيه من قوة درامية تبرز ضميره المستتر وتبلور رؤيته الفاجعة .

٣ - قلعة على الشرقاوى الشعرية

١ - ١ وصل الغرور ببعض النقاد إلى الحد الذى جعل " كولن ولسن " يقول إن تشجيع الكتاب أشبه بوضع السماد فى حديقة تمتلىء بالأعشاب الضارة ، وأحسب أن بعض النقد الذى ينتشر حول أشجار إبداعية سامقة يمكن أن يكون بدوره مثل السماد السام ، وإن كانت الأشجار الكبرى لحسن الحظ لاتحترق به ، وإن تصوحت منه بعض أوراقها الوارفة .

وقد أتيحت لى فرصة شيقة لقراءة بعض أعمال شاعر بحرينى خصب هو على الشرقاوى ، الذى أصدر حتى الآن أكثر من عشرة دواوين ولما يتجاوز الأربعين من عمره ، كما أن له تجارب فى كتابة شعر الأطفال ومغازلات أولية للمسرح الشعرى ، تجعلنى أبادر إلى القول بأن التوظيف الناجح لطاقته الشعرية الفذة يكمن على وجه التحديد فى تنمية هذا الولع الدرامى ، وتحول قلعته الشعرية - المغلقة - كما سنرى إلى مسرح مفتوح على هواء الناس الطلق .

وهذه القراءة لبعض ملامحه الشعرية محكومة بظرف خاص له ميزة واضحة ، وعيب فادح ، أما الميزة فهى أنها قراءة زائر عابر ، تريد أن تكون محايدة بريئة ، لاتخضع لإرهاق الذاكرة المحلية ، ولا لضرورات المجاملة والانحياز ودا وعداء ، وإذن فهى تدعى العدل أو تتمناه ، بيد أنها موصولة بهم أساسىّ هو دور النقد فى البحث عن الدلالات بكل الوسائل دون رجم بالغيب ، أو تنبؤ بالمقصد ، ومن ثم فهى تحاول - وهى تختبر الجزء - أن لاتنسى خارطة الأرض الشعرية العربية وما ازدهر فيها من شجر وثمر ، وغابات وصحارى على مر العصور .

غير أنها - وهذا عيبها الحاسم - قراءة أولى ، ربما تحتاج لمعاودة التأمل والإنضاج ، ومراجعة الأسئلة كى تشير إلى الإجابة الصائبة الجسور . ولابد لى فى البداية من أن أعترف بأمرين مرين : -

أولهما : أننا نجد أنفسنا حبيسى جزر متنائية ، مكانيا وزمانيا ، وأننا بحاجة ملحة إلى زمن للوصل ، ومكان للقيا ، وأن الكتابة ، الحرف العربى هو حافة الكون التى يمكن نجلس معا عليها ، نتأمل ونتغنى ، ننقد وننشد .

ثانيهما : أن نفرغ من أمر أولى فنسلم بشرعية اختلاف التجارب ، لنحاول الفهم بحب وعمق ، وندافع عن حرية من نخاصمهم الرأى والتقدير ، دون أن نفقد اتجاهنا ، أو تسقط من يدنا " البوصلة " ونحن فى عرض المحيط .

وأبادر باعتراف ثالث - يعود بنا للموضوع بشكل مباشر - وهو دهشتى أمام طاقة شعرية مخيفة ، تذكرت لوصفها كلمات مندور عن محمود حسن إسماعيل بأنه " شاعر وحش " وإن كان على الشرقاوى وحشا مائيا ، ناعما وفاتكا معا ، ولا أحسب أن النقد قد حاول ترويضه ، وليس بوسعى أن أبذل هذا المسعى ، لكننى سأقترب منه ، محاذرا بطبيعة الحال ، لأصف قدرا من حركته وطرفا من لونه .

٢ - ١ ولعل أبرز ملمح ألح على عند قراءته ، هو شدة التجانس فى أعماله ، وقد اعتاد النقاد أن يمتدحوا هذا المظهر باعتباره علامة على قدرة الشاعر وبراعته فى خلق عوالمه وصبغها بطابعه الخاص ، لكن الجانب السلبى فى التجانس أنه عندما يشتد يمثل عائقا يحول دون بروز الملامح الشعرية بالتجسيد الكافى ، إذ يعود إلى العوامل التالية:-

١ - تشابه الحالات الشعرية واستواء التجارب داخل الديوان الواحد ، وربما بين عدة دواوين ، مما يحرمه تفاوت درجات الحرارة واختلاف الفصول ، وتغير المذاق .

٢ - تقارب الألوان التصويرية وائتلاف الدرجات داخل اللون الواحد ، مما يحقق تناغما صحيحا بين الوحدات ، لكنه يجعل اللوحة فى مجملها باهتة لاتبعث على الإثارة .

٣ - الانكفاء على المعجم الخاص ، والاكتفاء بالرموز الشخصية ، دون استحضار عوالم أخرى مناهضة على الطرف النقيض من التجربة مما يوحد الصوت ويطفىء الإيقاع .

وقد كان أبو تمام - مثلا - معجبا بنفسه ، يطيل تأمل مذهبه الشعرى ، وله ملاحظات فذة ، بعضها يتصل بما نحن بصدده فى مشكلة التجانس مثل ماروى عنه :

" أنا مثل قولى : -

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ... ما الحب إلا للحبيب الأول

لا أحسب أن إعجابه بذاته ، ورؤيته لنفسه فى هذا البيت يعودان إلى أن اسمه حبيب ،

ولا لأنه كان وفيا لحبه الأول ، فلسنا نعرف شيئا ذا بال عنه ، وإنما لأنه فتن بفكرة التنقل والثبات معا ، هل يمكن أن نلمح فيها مظهرا شعريا أساسيا هو ضرورة التنقل فى التجربة والقصيدة معا ، لابد للشاعر من تمثيل الأدوار الأخرى والقيام بها حتى يؤدى دوره ، فلو أصر على موقفه ، لو ثبت فى مكانه ، دون أن يغير مواقعه أو ينتقل إلى مواقع الآخرين أصبح غير مؤثر ، ولعل هذا من أشد الأخطار التى تتهدد المخلصين فى تجاربهم الإبداعية، لابد له أن يخون طريقته ، أن يخرج عليها ، أن يهوى شيئا آخر ويظل مع ذلك وفيا للحب الأول ، أن يتحدث مثلا بغير الصورة الشعرية ، أن يتكلم أحيانا بشكل مباشر كما يفعل الناس ، أن يتململ ويتثاءب ويتمطى ، أن يكسل ويعمل فى شعره ، أن يعلو ويهبط حتى نرى حركته فى الصعود ، لكن أن يظل متوترا دائما ، محلقا دائما ، يتكلم بلغة الشعراء المجانين فسوف نحسب أننا وحدنا العقلاء ، ونمضى دون أن نتبعه كما يود .

لقد فرحت للوهلة الأولى ، وكذبت ظنى ، عندما وجدت بعض قصائد على الشرقاوى ، فى شكل كتابتها على الأقل ، تلجأ إلى الحركة السينمائية ، بل وتتخذ اسمها ، مثل قصيدة " سناريو الدم " وقلت : حتى ولو كان دما إلا أنه سيناريو على أية حال . ووجدت لها عناوين مختلفة لأصوات عديدة ، بعضها نشيد من الخارج ، والآخر صراخ فى القلب ، الثالث فى الشارع أو الحارة ، والرابع مربعات تضم كلاما خاصا فى إطار منفصل ، تصورت أن شاعرنا سيجرب أن ينطق باسم غيره ، أن يجسد مواقف وشخوصا ، ويبعث حركة الحياة وتمثل عناصرها ، سيجعلنا نرى الدنيا وهى تفعل فعلتها أمامنا ، لكن تبين لى أنى واهم كقارىء ، وأن مسرح على الشرقاوى باطنى متسق متجانس غير متنقل ، كل الشخوص تقول دون أن تفصح عن خصوصيتها ، الشاعر هو الذى يتكلم أبدا ، بنفس الإيقاع ، بنفس طريقة الترميز المعماه ، أحسست أنه قد سخر منى ومن أمثالى من القراء الطموحين ، أو لعله لم يستطع أن يرى سوى عالمه فأعجزنى عن أن أراه بدورى ، لم يستطع أن يضع نفسه فى مكانى فلم يجذبنى إلى مكانه .

٣ - ١ وإذا كان لامفر للشاعر من أن يكون خارجيا ، منحرفا ، متجاوزا للحس اللغوى والإنسانى العام ، لما يسميه الآخرون " كومان سنس " فانه لابد له أيضا أن يكون

ماكرا وداهية ، ومؤثرا ، حتى لا يصبح مجرد مغامر منبت ، لا أرضا قطع ولا شعرا أبقى، يجمل له أن يحتفظ ببعض جسوره مع هذا الحس العام ، دون أن يدمره كله ، عليه أن يقطع فى مستوى ويتأكد من التواصل على مستويات أخرى ، وعند القراءة الأولى نخشى أن يكون على الشرقاوى قد نسف كل الجسور، وعندئذ نلجأ إلى التأويل والتخريج والتفلسف حتى نعثر على الدلالة الصحيحة لمشهد شعرى مثل قوله : -

" السفلسى يجلس فوق أنين الأيام الملوية ، يشرب إمرأة قالت لا ، ويدخن غليونا من نبع الأكتاف ، ينظفه بأصابع طفل قبل ولادته ، يعلو فى الأجواء ، دخان الحرق ، ومن فتحات السجن الواسع كالدولار يرى الحسون الغليون " إن الشاعر يدخل معنا فى رهان التحدى للدلالة المباشرة ، ينسفها كلية ثم يحاول بخبث أن يبنى دلالته الذكية المرهفة غير المباشرة ، لكننا نخشى أن تكون متخثرة وشظايا متشيئة ، مثل حالته الشعرية وسآخذ من هذا الديوان ذاته شاهدا على شعرية البساطة المباشرة ، على قوة القول الأيديولوجى الصريح وقدرته على النفاذ المؤثر إلى أعماق القلب الإنسانى . فى قصيدته ذات العنوان الطويل - مثل نفسه الشعرى - المزمور ٢٣ لرحيق المغنين - شين ، التى يستهلها بطريقة قصصية وشعرية آسرة :

" سأدق الباب ثلاثا

تعرفنى أمى

وتقول أتى الغائب

يرمى عينيه الشهلاء وراء خطوط الرؤية

يرتفع الحاجب "

يقول الشاعر فى مشهد عفوى آخر : -

كيف أواجه أيامى

وأعاشرها

والحارة غير الحارة

والبحر الأشيب مدفون فى قاع الكأس

والأصحاب تغير همهمو عن هم الأمس ؟

ولا أحسب أن مناضلا افترق عن أحبابه ، أو مسافرا تغرب عن بلده ، وعاش فى قطيعته ينمو بشكل مخالف لما تركه ، حتى ارتطم بهم عندما عاد إليهم ، فوجدهم آخرين غير من صحبهم فى حلمه ويقظته وأكله الحنين إليهم ، فتمزق وعيه بالحياة ، لا أحسب من مر بمثل هذه التجربة الإنسانية الأليفة إلا مرددا كلمات على الغنائية الدرامية ، الشعرية المتنقلة ، ببساطتها وقوتها وقدرتها على استحضار الخاص فى العام والجمال فى المبذول ، لا فى المحال .

١ - ٢ الاشكالية الثانية ، فى الشعر الحديث عموما ، وعند على الشرقاوى بصفة خاصة أنه يختزل الفراغ ، يقتل الصمت اللغوى ، يسقط الثرثرة فى الكلام فتصبح النتيجة لونا من التكثيف التصويرى ، ينتهى إلى موقف طريف ، شبيه بادارة الأشرطة الصوتية بسرعة كبيرة ، ولنتابع شاهدا على ذلك من نفس الديوان السابق ، يقول فى قصيدة الطين:

نهر يرمضنى

نهر ... يروضنى

نهر ... إلى الحفلات يدعونى

وقبل البدء يرفضنى

فى ظلمة التنور يقضى يومه

ويغير الأشكال

يجمعها ويسكنها

ويمحو ثم ينقش . ثم يمحو . ثم

للحظات لون زنازن التوقيف

للأيام لون سفائن تعبت من التجديف .. الخ

ولابد أن نعجب بالطاقة الشعرية المتفجرة فى الأبيات ، لكننا كى ندرك كثافة الصور السريعة المتتالية سنتوقف فحسب عند بيت واحد ، لأنه يذكرنا بايقاعه اللاهث صورة شعرية أثيرة مما تذوقه النقاد المحدثون من شعرنا القديم ، وهى أبيات ذى الرمة : -

عشية مالى حيلة غير أننى .. بلقط الحصى والخط فى التراب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده .. بكفى والغربان فى الدار وقع

ومع أننا ندرك أن هناك فرقا جوهريا فى التجربة ومستوى الأداء الشعرى لكن ضبط الإيقاع فى هذا الأداء قد جعلنا نتابع ذا الرمة وأوشكت أن تفلت من بين أصابعنا حرارة التجربة عند الشاعر الحديث الذى يتعلل بالسرعة ويخسر من جراء ذلك أمرا هاما هو الفراغ الحيوى الذى يتحرك فيه والبطء الضرورى اللازم كى نتابعه فى سعيه الحثيث .

وكنت أتصور أن خير ضمان لمتابعة إيقاع الحياة المنتظم فى الشعر أن يرتبط الشاعر بالطبيعة وينصت إليها ويتحدث بلغتها ، لذلك عندما قرأت عنوان مجموعة " للعناصر شهاداتها " حذفت أداة العطف التالية لها " أو " وكلمة المذبحة ممارسة للاختيار اللغوى ، وتمثلت القصائد الواردة فيها من الشعر الذى تتكلمه الأرض بلغتها ، ولابد لها أن تنطق هنا العربية . على النمط المشابه لما فعله " نيرودا " مثلا فى أناشيده الفطرية وأغانيه العذبة التى لم تحل شحنتها الأيديولوجية المبسوطة دون وصولها لجماهير القراء والمثقفين معا ، عندما يتحدث مثلا إلى الهواء فيحذره من أن يأتى رجل طويل فى سيارة فارهة ويقرر تعليبه ، ويحرضه على أن يطير قبعته ويكشف سترته إلى غير ذلك من الصور التى لاتستعصى على أية لغة أو أى إنسان ، لكنى لم أكد أمضى فى قراءة العناصر الشرقاوية حتى عدت إلى الإحساس بالدوار إزاء الشريط الصوتى المسجل بسرعة مغايرة إذ يقول مثلا : -

الأفق غراب منطلق والشارع شهوة رقصته

يعلو فوق عظام اليوم

يحط على أغصان الجثث المزروعة فى موج الدم

الشوق خراب متدفق وعذاب يحمل موج الهم

يتعثر في خطوته

يتناثر بين يدى ولحيته

وأنا

هذا الودج الناتىء مكسور فى لحمته

أتليل حين يضاء قميص اليوم الميت بالبارود

تتحول أغصانى

وسمائى بين يدى

اشتقت فضاق القلب على الصدر الواسع

وانكشف الجلد ، انفرط العقد

وضاق فضاء الضاد ودق العود

ولابد لمثل هذا النهج الشعرى المزدحم المكثف أن يكتظ بالصورة فى مساحة صغيرة متراكبة ويتركنا مبهورين بقدرة الشاعر على التكديس والإحالة ، بالرغم من تملكه لإمكانات غنائية فذة محبطة عمدا ، فلقد كانت لديه - ولدينا بحق السماء - شهوة الرقص ، حتى لو كان ذلك فى الشارع الغربى ، كما كانت لدينا رغبة فى متابعة أشواقه المعذبة قبل أن تطول لحيتها وتتليل بقميص البارود وتتناثر فى مقطوعته الشظايا فلا نعرف أيها نصطاد، ومهما تعلل الشاعر بكلمات " النفرى " عندما تتسع الرؤيا تضيق العبارة " فان ضبط المسافة بين الرؤيا والعبارة ، إن كانت هناك مسافة أصلا ، هو جوهر العمل الشعرى ، ولا يمكن أن يكون فى ذلك تبرير لضغط العبارات فى أقراص صغيرة مثل الأغذية المصطنعة ، فلكل عبارة أليافها وبذورها ولحمها وماؤها وملمسها الناعم أو الخشن ولونها الطبيعى ، وليس الشعر المنوط به مهمة اكتشاف طزاجتها وسخونتها وعفويتها هو الموكل باعتصارها وقسرها وحشرها فى جمل مرصوصة ، وكل ما نستطيع أن ننتهى إليه هنا هو أن العناصر الفطرية لم تسكن مواقعها الطبيعية ، وأن الحياة لم تعثر

فى هذا الشعر على إيقاعها الصحيح ، وأن الرؤية التى قصد الشاعر إلى تقديمها استحالت إلى أصوات حادة كتلك التي تنبعث من شريط لم يدر بالروية الكافية للمراوحة بين لغة الناس وفراغ الأشياء حفاظا على قرار الصوت وجماليات التلقى .

٢ - ٢ كان " جان كوهين " على حق عندما تصور لغة الشعر فى بنيتها الأساسية المخالفة للغة التواصل اليومى باعتبار أن الفرق بينهما يكمن فى شكل الحركة واتجاهها ، لا فى طبيعتها ، فبينما تعمد لغة الحياة إلى عقد صلة مباشرة بين طرفين متقابلين ، تنطلق من المتكلم لتقصد المخاطب ، فى خط مستقيم متصل ، ينجح كلما تفادى الالتواءات واختصر الطريق فى خط واحد مباشر ، فان لغة الشعر لابد لها من شكل حركى آخر هو على وجه التحديد الشكل الدائرى الذى يبدأ من نقطة ما ثم لا يلبث أن يفارقها ليتم رحلة طويلة لا يلبث بعدها أن يعود إلى نقطة البداية ، بعد أن يكون قد التف حول الأشياء والأشخاص ليغمرهم ويحتضنهم ويدخلهم فى عالمه عبر مجموعة من أنساق الترجيع الموسيقى والدلالى والتصويرى ، فليس من الضرورى إذن فى لغة الشعر أن تخترق الناس دائما ، لكن حسبها أن تلفهم بعباءتها وتدعهم يتنسمون أريجها وهم محوطون بها .

بيد أن تأملى بعض نماذج الشعر الحديث ، ومنها كثير من قصائد شاعرنا ، تجعلنى أميل إلى إضافة نموذج ثالث مازلنا بحاجة إلى تنمية وعينا النقدى به لاختبار مدى قيامه بوظائف الشعر الجمالية والإنسانية ، عندما تصبح القصيدة مجرد نقطة لها استدارتها بالفعل لكن جوفها مطموس ، لا قلب لها يحتوى المتلقى ، تدور حول نفسها دون أن تتسع له ، وعندئذ لابد لنا من تحليل طبيعة حركتها اللغوية والرمزية ، هل تعمد القصيدة الحديثة إلى تكوين بعد ثالث بقوة الضغط الإشارى مما يجعلها تحفر فى مركز الدائرة ، تنغرس فى لحم المتلقى ، تثقب وعيه بالحياة دون أن تقيم تصورا معقولا يعيه ، وأضرب مثلا بقصيدة " الكوخ " إذ يقول جاعلا العنوان قطعة ملتحمة بالأبيات : -

مفتوح

للأسئلة الأنثى

وحنان الأبيض

مفتوح

كالرائحة الزرقاء

تغطى هجس البحار

يحدق فى الشارع

يسقى الحورة حرفا يشبه أجنحة اللوز ينادى الموج ليلعب فى الساحات المرفوعة فوق سرير الومض يغرد كالتفاحة فى التجريح .

ولايتوقف عند نهايات المعنى

حارب ظل المبنى

حارب نوم يديه وصمت الريح

ومازال يحارب داخلنا

نحن هنا أمام طاقة شعرية مشعة ، لكن المتلقى لايستطيع الاستجابة لحركتها ، لايعرف لها اتجاها ، إنها لاتنطلق من نقطة تنميها وتدرجها فى نسق ، لقد قطعت اللغة أشواطا بعيدة كى تختزل طراوة الأشياء وتسميها وتجمدها بغية التحول إلى أداة ملائمة للتوصيل تحقق حدا أدنى من تفتح الكائنات وتفاهم البشر ، وكان فيما اختزلته ورمزته بطريقتها القدرات الموسيقية التعبيرية ، ودجنت الإشارات ، ويأتى الشعراء ليرتدوا مرة أخرى بهذه اللغة إلى رحم الموسيقى ، ليتنازلوا طوعا عن هذا الميراث العريق فى التواصل بحثا عن إرث آخر ، وبينما يجتهد شراح الموسيقى فى ترجمة حركاتها إلى كلمات والتماس مقابلات لغوية لما تزخر به من عواطف ودلالات يجد ناقد الشعر نفسه أمام مفارقة أليمة ، فشاعره يكسر عمدا قانون التواصل فى اللغة ويهرب إلى حضن اللامعنى مستخدما نفس أداة التوصيل ، كيف يستطيع المتلقى أن يتبع المبدع وهو لايتحرك فى مساحة حيوية تشكل محيطا يتسع لهما معا ، انه يظل واقفا فى مكانه يدق الأرض بقدميه وهو يتأمل فوهة البئر المظلم الذى حفره أمامه الشعر دون أن يرى فيه شيئا .

٣ - ٢ يبدو أن عدوى الشعر تنتقل بالضرورة إلى القراء فتجعلهم أحيانا يفكرون بالصور ويعبرون بالتشبيهات ، ولقد حاولت خلال معايشتى لأشعار على الشرقاوى أن

أطرد عن خاطرى صورة ملحة ، دون أن أنجح فى ذلك ، خشية أن تكون خادعة ، لكننى أعرضها كمجرد فرض لا أصبر عليه ولا أتمسك به ،ومن يدرى لعله يفسر لى شيئا مما أعانيه معه .

تمثلت لى شاعريته كمارد هائل ، لكنه مقيد سجين ، يتمطى دون أن ينطلق يستعرض عضلاته دون أن يقوم بفعل خارق بأن يبنى من اللغة عالما موضوعيا تحقق فيه طاقته الأسطورية ، وعندما قرأت مجموعته الهامة " رؤيا الفتوح " شعرت كأنه على وشك أن يفتتح كنزا ثمينا ويستثمره كأنجح ما يكون ، لكنه خيب ظنى ، قبع فى تلافيف الكلمات يصارع نفسه ، رغب عن بناء هذا العالم الموضوعى الكبير ، لنقرأه مثلا وهو يقول فى جب٦ : -

أجتث من الجدران المهمورة بالماء غبار الماء

ها صحصح فى شفتيه الظامئة العينين نهار الإعياء

يرفض ألوان الحزن القابع فى الطيف

يفرش فى الكيف البحرى له بيتا

يكسر بالحب الحامل عبء الحلم زمان السيف

جدران البئر تحاصره

ووحيدا كان

ولكى أتبين قدرا من قوة الشاعرية فى هذه المقطوعة لجأت إلى إجراء غريب أختبر فيه نوعية جمالها ، فيما عدا القيمة الإيقاعية ، وهو أننى أعمد إلى ترجمتها بدقة فائقة لأستوضح ماذا يبقى منها بعد رنين الكلمات من قوة الخيال وقدرة الإثارة وعمق الشاعرية. وكلما تعثرت الترجمة وارتبكت أدركت أن هناك منطقة حساسة تدعو للتأمل ، ولعل عجز المترجم هو سبب القصور فى الانتقال الشعرى ، ولقد كشفت لى الترجمة فى هذه المقطوعة عن ثلاث زوائد وتناقض أخير ، ومن السهل أن أفتعل تعلات لتبرير كل ذلك ، لكننى سأعدده لكم : -

١ - كلمة " العينين " مقحمة فى البيت الثانى وأولى به أن يكون : -

- ها حصحص فى شفتيه الظامئة نهار الإعياء

٢ - من الممكن استبدال كلمة " كيف " فى البت الرابع لتصبح : -

- بفرش فى الكهف البحرى له بيتا

٣ - تثقل كلمات " الحامل عبء " البيت الخامس ، فاذا أسقطناها أصبح : -

- يكسر بالحب الحلم زمان السيف

٤ - أما التناقض فيقوم بين " يرفض ألوان الحزن " و " وحيداً كان " ولا أحسبه يتحول كثيرا إذا قال " يرمق ألوان الحزن القابع فى الطيف "

أعرف أن مثل هذه المماحكات اللفظية مما يترفع عنه عادة النقد الحديث ، لكننى لجأت إليها للتدليل على أمرين : -

الأول : أن شاعرنا لايراجع كثيرا مادته حتى يلتئم نسيجها التصويرى بشكل يجعل تلقيها شيقا ممتعا ، أو ممكنا فى بعض الحالات فحسب ، فكثير من إحالاته وإغرابه لايستعصيان على الشفاء إن رغب فيه ، أما الأمر الآخر وهو الجوهرى فهى أن هذه الأبيات تقيم علاقة متوترة بين المستوى الاستبدالى الشعرى والمستوى القصصى الموضوعى ، لكنها لا تلتئم فى بنية كلية تستثمر بنجاح الرصيد الأسطورى والدينى الذى تتكىء عليه ، لاتقوى مع غيرها من المقطوعات على تقديم يوسف جديد لنا بكل ما تهبط عليه من أحلام ورموز وأحداث ومواقف ، لأن المقطعات الغنائية ليست بالضبط التنمية المثلى للقصة القرآنية ، ولو استطاع الشاعر مثلا أن يبنى أمثولة يوسف فى السجن ويقف عنده ليتذكر ماضيه ويستشرف مستقبله ويرى العالم من خلال ما وقع له من غدر وما يبغيه من رخاء وعدل لقدم لنا عملا شعريا جديرا بالدخول فى تاريخ الأدب العربى الحديث وصالحا للترجمة إلى كل اللغات .

لكن الذى حال دون ذلك فى تقديرى أمر غريب وبسيط ، هو أنه شاعر عصامى ، فبالرغم من أنه طويل النفس ، له أسلوبه وطريقته فى بناء الأخيلة وتجسيد التجارب ، إلا أننا لانستطيع تحديد انتمائه الفنى ، لانكاد نعثر على أبائه الشعريين وأجداده الحقيقيين ،

ولعل بعضنا يحسب هذه ميزة ، عدم الاتكاء على عروق شعرية سابقة ، إلا أنها ضارة به، إذ أن التجارب السابقة ، المحلية والعالمية ، عندما يتم تمثلها بعمق شديد تصبح هى الفضاء الذى يتحرك فيه الفنان ، المكان الذى يقيم على انقاضه أبنيته ، العمود الذى يستند إليه ، ومن لايقوم فى مكان ، وتتحدد حوله الجهات الست ، لا الأربع فحسب ، مهدد بأن يفقد وزنه وينعدم اتجاهه ويبنى على فراغ ، الآخرون هم علاماتنا ، نقيس إنجازاتنا بهم ، نعرف ارتفاعنا وهبوطنا بالنسبة لهم ، نحافظ على مستوانا فى ضوئهم . أما أن نحذفهم ولاننادم أحدا منهم فانا لانستحضر بذلك مرجعية محلية أو عالمية تستند إليها تجاربنا وتهتدى بنجومها مسيرتنا .

٤ - ٢ تضم " مشاغل النورس الصغير " ثمانى قصائد فحسب ، بينما تتألف المجموعة الأحدث وهى " ذاكرة المواقد " - على حجمها الأصغر ، من اثنتين وستين قصيدة، لكن ليس هناك فرق جوهرى بينهما فى البنية الداخلية ، الثانى أيسر فى القراءة بفضل العناوين التى ترشد المتلقى للعناصر التفصيلية للتجربة وتبرز له كلمات يتعلق بها وعيه ويدور حولها اجتراره ، بينما كلاهما قصيدة طويلة واحدة مجزأة إلى مقاطع ، أما هيكلها الداخلى فلا يترا ءى للقارىء للوهلة الأولى ، فاذا أمعن فى محاولة اكتشافه عاقته الصعوبات التالية : -

١ - ضعف الخيط الدرامى المتصاعد فى تنام واضح ، أو المتجمع حول بؤرة تصب فيها عناصر الرموز والأحداث ، وتتجلى متجسدة فى حركات تتخالف وتأتلف ، لكنها تؤدى إلى لون من الإشباع العقلى والوجدانى .

٢ - افتقاد الشفافية الكافية فى التراسل بين التجربة المعاشة على الصعيد الفردى أو الجماعى ، مما يموه طبيعة المرجعية التى تضمن للنسيج الشعرى أن لا يستهلك فى تعقيداته الداخلية .

٣ - شحوب الذاكرة الإبداعية الموصولة بكبار شعراء العربية وغيرهم ، بما خلقوا من أساطير وأنتجوا من لحون وشخوص ، تؤنس المتلقى وتملأ النص ، وتضبط الإيقاع الداخلى للتجربة داخل المنظومة العامة .

ونتيجة لذلك فان القصيدة الأخيرة عند على الشرقاوى مشحونة بما يمكن أن نطلق عليه " الدلالة المرجأة " ، إذ أنها تبدو للمتلقى كنص شعرى من الطراز الأول ، لايمارى فى ذلك أحد ، تتجلى كتلتها اللغوية فى هيكل مصمت ، نلمح استدارتها وارتفاعاتها ومساحتها الكلية ، نحوم حولها من الخارج ونتلصص عما بداخلها ، لكن أبوابها موصدة ، لاتريد أن تطلعنا على أسرارها بيسر ، فهى تبث فينا الوجل والرهبة والاحترام ، لكن علينا أن نبتكر أسطورتها ، أن نتخيل لون الحياة فيها .

ومن ثم فهى بحاجة إلى قارىء خاص يتصدى لإعادة تكوين النظام الإشارى الجديد الذى تخضع له هذه القصيدة ، وهو نظام مثل لغة الصم والبكم ، يرسل إشارات معقدة لتقول أشياء ليست على وجه التحديد مماثلة لما تقوله اللغة العادية لكنها ليست مخالفة تماما لها ، لكن هذا النظام يترك وراءه عمدا الأشياء التالية : -

- جماهير القراء العاديين ، فهو يودعهم عند باب قلعته ، فلا مكان لهم فى هذا المنتدى الفنى الرفيع الذى لم يؤهلوا لدخوله .

- فظاظة الرسالة الأيديولوجية المباشرة ، فالفنان يؤمن بالحياة والإنسان ، لكنه لا يطيق عرقهم ولا يحترم لغتهم ، ولا يريد أن يتحمل عنهم عبء التعبير عما ينبغى لهم قوله دفاعا عن حقوقهم ، لقد اعتزل نظمهم التعبيرية ، وان كان من الحصافة والذكاء بحيث ينثر الرموز المتبلورة مما يلخص أهدافهم ويعلقها كعملات ثمينة على رقعة لوحاته المخملية الموزعة بتنسيق جميل داخل جدران قلعته المتأبية . كما يودع فى نهاية الأمر تاريخ الشعر العربى بكل ما حفل به من غنائية وخطابية وبراءة .

والشاعر واثق من أن هذا النظام الإشارى الجديد له عرافون من النقاد والقراء يتنبأون بدلالاته المرجأة ، ويجمعون شظاياه المبعثرة ، ويجدون لذة وشغفا فى ملء هياكله بالأساطير الجديدة حينا ، والمعتقة حينا آخر ، كل يصب تجربته فيه ويمارس هوايته فى المشاركة الإبداعية فى قراءته .

بيد أن هناك ملاحظة أخيرة لابد من التروى عندها ، وهى أن هذا النوع من القلاع يمثل الطليعة المتقدمة التى تؤسس عادة للتطور الفنى ، وتسرع نهج المستقبل ، وتستكشف

سبل التجريب . وفيها - على وجه الخصوص - لا فى النماذج الميسورة ، تنضج أبرز الإنجازات التقنية ، وتستحصد أدوات الأداء المتميز . ولنقل أنها تقف عند حافة الماضى وشاطىء الغد ، وأن قلعة شاعرنا يمكن لها أن تتحول بلون من إعادة التوظيف إلى مسرح مكشوف ، يستثمر فيه مشروعاته الطموحة لنوع من الخطاب الشعرى لايتكلس عند الصور التقليدية الأليفة ، بل يأخذ فى اعتباره جمهورا جديدا فتيا ذكيا ، يشاهد الفنون المحدثة ، ويتفاعل معها ، ويبغى من الشعر شيئا غير ما كان يؤديه من قبل ، يبتغى أن يجد نفسه ، ويعثر على رؤيته وقد تم التقاطها فى نبضها المتلاحق وهى تتمركز حول نسق قيمى لم يفقد أهميته المتجددة فى حياة الإنسان ، وهو ينشد للحرية والحب والجمال .

٤ - شعرية البنفسج

للشاعر حسن طلب ديوان مثير حديث بعنوان " سيرة البنفسج " ، وقد آثرت أن أبدأ به مقاربة نقدية لبعض نماذج مجموعة " اضاءة " وهم جماعة من شعراء الحداثة المصرية عرفوا طريقهم للنشر فى السبعينيات فاخترقوا جدار اللامبالاة الرسمية والتمزق القومى بتجربة فريدة لاتعتمد على صياغة أيديولوجية مسبقة ، ولا ترتكز على تنظير نقدى لاحق ، بل ترتجل خطواتها فى كثير من الجرأة والجسارة ، محققة درجة عالية من الإنجاز المتميز فى جماليات القصيدة العربية بطريقة عفوية أصيلة ، وإن تباعدت بينهم بعد ذلك المصائر والسبل ، ولعل هذا التخالف الفردى الذى يجعل كلا منهم عالما مستقلا بذاته لايجمعه مع الآخرين سوى إرادة الخروج على التيار الشعرى السائد بشقيه المجدد والمحافظ هو السبب فى ضعف تأثيرهم على الجيل اللاحق بهم فى الثمانينيات ، بحيث لم يعد من الممكن أن نتحدث عن مدرسة شعرية بالمفهوم المنهجى الصحيح ، وإنما هى طرائق فى معاناة الشعر ومعاينته فى العصر العربى الحديث ، يجمعها حس مشترك بالتمايز ورغبة ملحة فى تجديد " الموقف " الشعرى . وعندما نتأمل هذا الديوان الصغير الأنيق الذى يحقق فيه الشاعر قدرا كبيرا من الاتساق عبر وحدة الدال مع تعدد المدلول ، أى باتخاذ البنفسج منطلقا متماسكا فى قصائد الديوان كرمز لغوى وكونى لجملة من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكىء عليها فى تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعريته فان هذا يسمح لنا بأن نحاول اكتشاف ملامح هذه الشعرية الخاصة .

اختزال :

ولعل أبرز هذه الملامح يتمثل فى نزوع واضح للاختزال على مستويات عديدة ، ومعايشة حميمة للصيغ التراثية القارة فى الوجدان العربى ، مما يضعنا أمام مفارقة أولى فى التجديد عبر القديم من ناحية واستحضار أوضح فواعله واعادة تركيبها تقديم التجربة الصامتة من ناحية أخرى . ولنتتبع بعض مظاهر هذا الاختزال فى أولى قصائد الديوان حيث يقول : -

عن عنبى ردى خيلك

إنى سوف بأكثرك أرد أقلك

ويهتانك . منهلك

ويلى منك

ومنى ويلك

احببتك حبا :

لو قد تحتك كان أقلك

أو لو قد فوقك كان أظلك

أو لو قد حولك

من لى بك ... بى من لك ؟

فالشاعر يختزل أفعال الكينونة " لو قد - كان - تحتك " أو " لو قد - كان - فوقك " أو " لو قد - كان حولك " كما يختزل جواب الشرط الأخير ، فتدخل " قد " على الظرف مما يكسر نمط التعبير اللغوى المألوف ، لكنه لايخل بالدلالة ، إذ يقوم تكرار فعل الكينونة فى جواب الشرط بالإفهام وجبر الكسر ، ويلغى الثرثرة التى لاطائل من ورائها ، يعود باللغة إلى حالتها الإشارية الأولى ، فى ايجازها دون إلغازها ، فى إفهامها دون تمددها المادى الكثيف إلى قدر من شعريتها فى الإيماء واختزال التركيب إلى أدنى حدوده ، وهذا هو نهج الصياغة القديمة على وجه التحديد . إن هذا الشرط المبتسر كان جديرا بالشاعر القديم أن يقترفه فى كده المتواصل للنحت اللغوى المحكم ، لكنه يبدو كما لو كان مساحة غفلا فى هندسة التراكيب يكتشفها ليستثمرها الشاعر المحدث .

لكن هذا المظهر الأول للاختزال فى التركيب يكشف من ناحية أخرى عن ولع شديد بمعايشة الصيغ التراثية واستحضارها من مجالاتها الدينية والشعرية فرد الخيل عن الكرم ذات عطر صوفى ، والأكثر والأقل من عبارات الفلسفة ، والعنان والمنهل كلمات من شعرية التراث ، والويل عبارة قرآنية مهما تقلبت أعطافها ، وهى ذات تاريخ طويل فى صيغ الشعر القديم أيضا : " ويلى عليك وويلى منك يارجل " أما المقطع التالى فكل

كلماته تتنفس من خلايا التراث الحميم ، فالحب الذى يقل كالمركب أو يظل كالسحاب أو يلف الكون .. ليس موسوما بخاصية العصرية ، لا ينتمى بالضرورة ليومنا الأخير ، لا يحمل سمة هذه اللحظة التاريخية التى نعيشها ، إنه حب " لازمانى " و " لامكانى " ، يخرج من لغة الأمس ويظل مقتصرا فى حياته عليها ، إن تراثية الصيغة لا تجلى فى نسيج محدث لتصنع مفارقة كاشفة عن موقف جديد ، كما كان يفعل أمل دنقل مثلا فى صلواته الشهيرة ، ثم إن هذا التخالف فى ترتيب الكلمات فى البيت الأخير لا يفضى لشىء ، إنه مجرد دليل على مهارة الصائغ واتقان ما كان يسمى فى النقد القديم بالسبك اللغوى ، لكنه يظل تفتيتا لجزيئات اللغة وإعادة لرصفها . تكوينا لأشكال فسيفسائية جديدة قديمة، هل سمى قصيدته " فسيفساء " إدراكا لذلك ؟ هذه فى تقديرى المشكلة الرئيسية فى شعرية حسن طلب ، قدرة فائقة على النظم وإتقان عظيم لتوافقات الإيقاع الخارجى ، وامتلاك مدهش لناصية اللغة ، لكن الوعى بتغير المجتمع والعصر ، الحس العميق بالوضع الإنسانى الجديد لاتسعفه الوسائل التقنية الجمالية التى استهلكها القدماء فى الاختزال والتقليب ، بل تصمت عنه صيغهم الأثيرة ، مالم توضع فى حالة تحد واضح للبنية القديمة، فتظل الدلالة مجرد تنويع على اللحن المأثور ، دون أن تقدر على استراق السمع لمنظومة الحياة الصاخبة الحديثة ، لأنها لم تتخذ أجهزة قادرة على ذلك فى التكوين الرمزى والتصويرى النابتين من التكوين اللغوى الأولى ، إن خمر الشعر الجديدة لايمكن أن تصب فى دنان قديمة على عكس ما هو شائع ، بل لابد من هندسة جديدة لهذه الدنان تفيد من معطيات التقدم فى علوم الطبيعة والضوء والمادة والكيمياء لتفرز اشعاعها الذى لم يسبق من قبل . وما أظن أن تجربة غزلية تنتهى بوعد بالزواج يمكن أن تعد كشفا جديدا ، وهذا هو المصير الذى انقادت إليه قصيدتنا إذ يختمها الشاعر بقوله : -

سوف بشملى ... شملك

ويلك

ما كان أجل خروجك لى

تحت الدوح

وكان أجلك

ويلك

ولا أعرف أية بلاغة تكمن فى حذف الفعل " سوف بشملى - أجمع - شملك " فالوزن يستقيم ، والحياة الزوجية تتخذ مسارها الأبدى ، والجلال الذى يحاول الشاعر أن يضيفه على خروج الحبيبة صيغة لغوية فارغة ، فالتجربة مكرورة والوعد مبذول ، والحياة تمور فى اتجاه مخالف لما تفضى إليه صيغ الشعر المأثور .

تسمية البنفسج :

يعيد الشاعر تسمية الأشياء والحالات كى يجعلنا نتعرف عليها من جديد ، يخلع عنها ما ألفناه من أوصاف كى يكسرها مرة أخرى فتتجلى أمامنا ، فهو خالق دوال تعيد تكوين مدلولات ، ومن حقه حينئذ أن يصنع ما شاء بدون شرط ، لكنه فى نهاية الأمر يحدث فعله فينا ، يتم عمله علينا ، يهبنا نعمة هذه التسمية ، فان لم يقدر لم يتحقق الشعر ولم تثمر الشعرية .

والبنفسج عند حسن طلب دال جديد ، ليس تلك الزهرة الشجية الباكية الحزينة فحسب، ولا علاقة له بالحالة الرومانسية الأسيانة الخجول عند الشعراء السابقين ، إنه اكتشافه يكتب سيرته فى ديوان ، لكن المشكلة أنه يكاد يطلقه على كل شىء ، فتفقد التسمية فعاليتها المخصصة ، وتأثيرها الحقيقى ، فمنذ أطل علينا هذا الدال فى الديوان فى قصيدة " بنفسجة من مرسى مطروح " وهى مجرد وردة مثل كل الورود ، لكنها ذات طبيعة نورانية متراوحة ، ليس لها وجود حسى مائز ، ولا دلالة رمزية خاصة ، وعندما تصبح البنفسجية صفة تنعت بها القصيدة تمعن فى محاكاة لغة المتصوفة الأقدمين ، إذ يحدث عنها الشاعر بقوله : -

أسلمنى الطيف إلى الحرف ..

فلذت بآلاء الياء

كانت تتبرج فى مستويات الضوء الحى

وتأخذ زينتها من أبهة الماء

ومن ثم تقع فى فراغ عوالمهم وحرفية لغتهم ، إذ تبهرها ملاحة الكلمات وهى تتناسخ وينسلخ بعضها من بعض : -

ما كل حبيب أمسك بعد استرسال .. سال

وتساءلت لمن أشكو فى حلى أو ترحالى ... حالى

حتى يفضى الحال بالشاعر إلى لون من الحلول الكونى يصبح البنفسج رمزا لمزيجه من الألوان : -

القمح العشب الدوح المرج الزيتون الماء

وى لكأن الكون - اللون تبرج

فاتحد الأزرق بالأحمر .. ثم توهج

صار بنفسج

وعلينا أن نضرب صفحا عن مناقشة ما أطلق عليه بنفسجة الجحيم وملأ به السطور المحيطة ببضعة أبيات عمودية بشكل بصرى مرهق من توافقات مكانية لكلمات غير متسقة ليعبر فيما يبدو عن انعدام التلاؤم والجمال . فهذه مجرد حيلة أو تعويذة لاتنتمى بجدية لعالم الشعر الحقيقى ، إنها تعقيدات النظم وألاعيب الوصف التى عزف عن مجاراتها الشاعر منذ أن اتخذ سمت الحداثة ، ورجوع حسن طلب إليها انتكاس لا مبرر له ولا غناء فيه ، فحتى لو اعتبرنا ذلك لونا من العبث لما كانت له دلالة على عبثية حياتنا كما يعانيها كبار المبدعين الجادين ، وتسميتها بنفسجة إمعان فى هذا التفريغ الدلالى ، وتضخيم المشار إليه فيها حتى ليصبح هو الجحيم ذاته إنما هو من قبيل الصراخ المبحوح لفجيعة غير منظورة ولا يعدو هذا الشكل فى نهاية الأمر أن يكون مجرد تقليد أجوف لتقليد ميت فقد ناره وحرارته بانتهاء عصره منذ أصبح الجحيم هو الآخرون فى فلسفة الوجود الحى وحس الفنان المعاصر ، قد جفت فى يده بنفسجته وتناثرت اشلاؤها بددا فاذا تتبعنا ما صنعه الشاعر بهذا الدال بعد ذلك وجدنا أنه يصر على إطلاقه على كل شىء ،

فمرثيته مثلا للشاعر فوزى العنتيل يسميها " بنفسجة إلى ليس " تعنى غزلية ، فهى تكرار لكلمة قصيدة ، أما البنفسجة التى كتبها للوطن وقد أرخها الشاعر فى أكتوبر ١٩٨١ أى عقب حادث المنصة فى أغلب الظن فهى محيرة حقا ، لأنها تعز على اتخاذ السمت القرآنى ، لكنها تحفل بلون خاص من التناقض الداخلى الحميم ، إذ تستنفذ طاقتها الشعرية فى كلمات مكبوتة متفجرة ، كأن الشاعر يطلق بها رصاصاته : -

وطن : وطن مستطاع ونهر مطيع

بلدة : بلدة عدة وقطيع جميع

وردة : وردة فردة وأريج أجيج

وماء فرات وماء خليج . وكون مزيج

وردة : آه ما أنت من وردة

بلدة ، هجدة

سجدة مدة وهجود وجود

وناس مصلون ... ناس حجيج ... وحزن بهيج

وليغفر لى الشاعر الإخلال المقصود بترتيب الأبيات كتابة على الصفحة ، إذ أننى لا أقصد من ذلك إرجاعها وهذا الأسلوب فى النظم إلى طريقة الكتابة الشعرية والعصر المملوكى المتدهور ، ولا الإشارة إلى قوة استثمار الطاقة الإيحائية للقافية الداخلية والخارجية ، وإنما أرمى من وراء إعادة توزيع الكلمات إلى إثارة الشعور الواضح لدى القارىء بالطابع الأسمى المفرط لهذه التراكيب ، فهى تخلو تماما من وجود الأفعال ، ومن ثم فهى معادل لغوى مكثف لحالة الاستلاب الشامل التى يريد الشاعر أن يغرقنا فيها ، ولا نستطيع ونحن نردد أبياتها أن نمنع أنفسنا من ترداد الموتيفة الأصلية " بلدة آمنة ورب غفور " - لاحظ ختام القصيدة " رعدة رعدتان : الأمان الأمان " لتدرك أن ما انتهى إليه الفلاسفة المحدثون من التمييز بين نوعين من الوجود ، يعتمد أحدهما على التملك والآخر على التحقق والكينونة طبقا لمصطلح " إريك فروم " يمكن أن يشرح لنا البعد الدلالى لهذا

التكوين اللغوى المسرف فى اسميته ، الخالى تماما من أى أثر للممارسة المتوازنة للفعل فى الحياة ، فهو يعزف عن الإشارة للواقع التاريخى بهزاته المثيرة المباشرة ، لكنه لايملك فى بنيته اللغوية إلا أن يعبر تعبيرا مستقبليا عن حالة التشيؤ التى قرت فى وجدان الشاعر وحفزته إلى الاستنجاد فى المستوى اللغوى بالصيغ القديمة واستثارة شكل التنبيه الصوفى فى " سورة الرحمن " ، مما يعمق الحس الغيبى فى مواجهة الأحداث ويطمس إمكانية الخروج من هذه الدائرة .

وأخيرا فان تسمية الوئام بالبنفسج فى القصيدة التالية " فى عروبة البنفسج " لاتقدمنا كثيرا فى الاكتشاف الشعرى الناضج لطرائق هذا الوئام ، ولا تزيد عما كانت تفعله قصيدة الهجاء فى الديوان القديم ، فعندما يقول الشاعر : -

فى زمـــان التبرج والسكوت الذليل

يستـطيع البنفسج أن يكـون البديل

يستطيع البنفسج أن يستهل

ويصنع خبز الوفاق

يستطع - إذا شاء - أن يستل

ويجمع كل الملايين فى غمضة ومضته

فالبنفسج ضد الشقاق

ولا نستطيع أن نتجرع هذا القدر من العقلانية فى تركيب شعرى ينمو إلى إعادة صوغ رؤيتنا للكون ويجدد معرفتنا به إلا إذا تصورنا أن الشاعر قد قرر أن يطلق على الديموقراطية مثلا اسمه الجديد : البنفسج ، كى لا تصبح شعرية البنفسج هى شعرية التعمية .

حوار الأشكال :

لكن سعينا إلى تثبيت المسميات خائب مثل سعى العشاق فى سيرة البنفسج لأنه لايلبث أن يأخذ صبغة ميتافيزيقية معلنة كالموت وصريحة كالباطل ، لا يلبث هذا البنفسج

أن يتشكل فى وجهين ، يصل أحدهما فى استطالته وشموله ، وإحاطته بكل شىء أن يكون مقابلا خداعا للحقائق الدينية أو الذات الإلهية ، فهو ذو بعد كونى أنطولوجى فى مرحلته الأولى ، وله طابع معرفى ابستمولوجى فى الثانية ، ويتمتع بأساس أكسيولوجى فى الثالثة ، وله سمة كوزمولوجية فى الرابعة ، وقوة ترنسندنتالية فى الخامسة ، وصفات فينومينولوجية فى السادسة وأيديولوجية فى السابعة حتى ليصبح كما يقول : -

ولأيا بلأى

ستكشف أن البنفسج عنوان وعى

وإعلان رأى

وتأسيس منهج

..

أيهـا القارىء المنتمى

اقترب من دمى

تجدد وجدد

فان البنفسج شك

يقين محك

وإن البنفسج نار منار

ونور شرار

ومبتدأ وختام ومسك

أما الوجه الثانى فهو انقلاب على هذه الحركة ، إلحاد بها ، كتابة ضدها ، اكتشاف لزيف هذا المطلق ، وتعرية للوجه الآخر القبيح فيه ، إنه الخطوة الثانية لجدلية الكون والوجود ، وعندئذ نشتبك مع مستوى آخر من حوار الامتداد يتجلى فى الشكل الشعرى ، إذ تبدأ القصيدة فى التمازج والتراوح بين ثلاثة أطر ، أولها الإطار الحر الكلاسيكى

المعروف : -

القلب معتم وأنت لاتضىء

والليل ليل توأم

وكل شيء ذاهب

وأنت لا تجيء

وثانيها الإطار المدور الذى يعد تطويرا وتنمية طويلة النفس لهذا الشكل الأول " زملونى زملونى يا خاصتى الأقربين وأخشعوا مليا مليا فى حضرة البنفسج اللعين ، ثم أتركونى كى أواجه الأنة بالأنة ، حتى إن أننت فاكتمل عليكم أنينى وانضبطت أناتى ، فدعونى كى أرمز للألم بقلبى وللحزن بسحنتى وللخراب بذاتى " وثالثها الإطار العمودى الذى يتراجع إليه النظم فى اللحظات التقريرية الخالية من التساؤل المفعمة بمرارة الخيبة واليقين السلبى الموحش :

طبيبك لا يبشر بالشفــاء ... فداؤك يستحيل علـــى الدواء

رآك وقد تعلق من أمــام ... بك الدنس المقيم ومــــن وراء

يعز عليك أن يبقى طهورا ... رداؤك - ويك - ، قبح من رداء

وعندئذ يقوم هذا الحوار الجمالى بين الأطر الشعرية الثلاثة بالإفصاح عن جدلية موقف الشاعر المتراوح بين الإيمان المطلق فى الحركة الأولى والرفض المطلق اليائس فى الثانية ، مما لابد أن يفضى به فى سيرته الشعرية إلى الحالة الثالثة الماثلة فى التجريب الكونى والشعرى والخبرة العميقة الفنية بالحياة واللغة .

٥ - ملامح أسلوبية فى شعرية الحداثة

١ - ١ تعد الدراسة الأسلوبية من أقرب المنافذ لطبيعة المكونات التاريخية الخاصة باللغة العربية ، لأن هذه اللغة قد اعتمدت إبان صياغتها وخلال مراحل تقعيدها الأولى على ثروة وفيرة من التجربة الشعرية ، مثلت الأساس الفعلى للمادة التى قيس عليها الإطار النحوى العام ، ولست أشير بذلك إلى المنظومات الأجرومية المتأخرة ، مثل ألفية ابن مالك التى أصبحت دستور اللغة ، وإنما يرتفع الأمر إلى فجر الفكر اللغوى العربى الذى أطل على مساحات واسعة من شعرية القصيد والقرآن ، استقى منهما العلماء الهياكل الرئيسية لنظام اللغة والتصورات الهامة فى أساليبها . ولم يخطر لهؤلاء النحاة واللغويين أن يميزوا بين مستويات النثر والشعر ، مما يعيبه الآن علماء اللغة الوصفيون ، بل كانوا أكثر اعتمادا على الحصيلة الشعرية عند استخلاصهم للقواعد وملاحظتهم للظواهر ، مما صبغ هذا الفكر بصبغة شعرية ملازمة ، أدرك بعض المحدثين نتائجها بشكل حدسى مبهم فأطلق عليها " اللغة الشاعرة " ، ولا نريد أن نمضى فى تتبع آثار هذه الظاهرة الخطيرة على العقل العربى الذى صيغ بشكل شعرى فى بداية تكوينه ، وحسبنا الآن أن نلتفت إلى آثارها فى الإنتاج اللغوى ذاته ، فقد نظمت المعاجم بطريقة مقفاة ، مثل الشعر تماما ، ووضعت القوانين فى نفس المستوى للقاعدة والشذوذ وانتظم الإعراب إطارا جامعا للعبارات ، وهو من آثار الضبط الموسيقى للكلمات . وأصبح الفكر اللغوى يدور فى فلك الشعرية ، فالنحو يسقط تنويعات اللهجات من حسابه ، ويعزف عن مستويات الخطاب النثرى اليومى فى أبنيته ، ويعتمد فى تصنيفاته على المستوى الفنى الراقى للغة كما يتجلى فى أصفى أحواله .

ومن ثم فان الدراسة الأسلوبية الحديثة ، خاصة عندما تتركز فى لغة الأدب ، وتنحو إلى اكتشاف قوانينه ، بطريقة تجريبية لامعيارية ، تستأنف هذا النشاط لمنطق الفكر اللغوى العربى على أساس جديد يتمثل فى أمرين : -

الأول : تطوير مفهوم نظرية اللغة وعلاقتها بالواقع الحضارى ودورها فى الصياغة الجدلية للعقل العربى ، إذ تعكسه وتؤثر فى مساره ، ومن ثم فان مشروعيتها ترتبط

بالمشروع العلمي الحضارى للأمة على مستوى التخصص الدقيق لبحوث اللغة والفن والواقع .

الثاني : الاعتماد على المنهج التجريبى العلمي فى بناء الوقائع واستخلاص النتائج بالبحوث النصية المنتظمة على محاور آنية وزمنية ، والمتراكمة فى نتائجها حتى تؤدى إلى القفزات النوعية ، فى محاولة للوصول إلى " نحو للشعر " لا يختلط بنحو اللغة وإن انبثق منه ، ولا يرجع إلى " شعرية النحو " كما كان الأمر لدينا قديما

فاذا انتقلنا إلى مفهوم الشعرية الحديثة وعلاقته بالأسلوبين كما سنحاول تنميته فى هذا البحث التطبيقى أمكن لنا أن نشير فحسب إلى مرتكزين أيضا : -

أحدهما نادى به " فاليرى " فى الثلاثينيات من هذا القرن ، ويدعو إلى دراسة الإبداع والتركيب ، ودور التأمل والمحاكاة والثقافة والوسط فى إنتاجه من جانب ، وبحث وتحليل التقنيات والإجراءات والأدوات والمواد المكونة له من جانب آخر ، بحيث تتجه الدراسة إلى الاهتمام بما يفعله الفنان ، لعملية الكتابة نفسها ، أكثر مما تتجه إلى العمل المكتوب أو النص ذاته .

والآخر استمر " جاكو بسون " يلح عليه طيلة السنوات الخمسين الماضية ، مما أسس مفهوم الشعرية الحديثة وربطها بالبحوث الأسلوبية فعنده نجد أن الشعرية تواجه أولا هذه القضية : - ما الذى يجعل نصا لغويا يتحول إلى عمل فنى ؟ إن الهدف الأساسى للشعرية هو تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوى والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوى ، ففن الشعر يعالج مشكلات الأبنية اللغوية بنفس الكيفية التى يهتم فيها تحليل الرسم بالأبنية التشكيلية . ومن هنا فهو يعرف الشعرية بأنها " الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية فى سياق بقية الوظائف العامة "

وهنا نرى نقطة التماس الحقيقية بين البحوث الأسلوبية والشعرية ، بحيث تصبح إنجازات التحليل الأسلوبى ، التى تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحددة لمظاهره الجمالية من صميم الشعرية ، لأنها تكشف عن كيفية نجاح النص فى تحقيق الوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات التحليلية السديدة .

وإذا كانت الملامح الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوى وتنبثق منه ، فان البحث عن بعض هذه الخواص ينبغى أن يتركز فى الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلاقتها ، والجامع بينها نصيا يعتمد على نموذج الجملة الشعرية المؤلفة من العناصر التالية : -

- الشخص أو الفاعل المسند إليه سواء كان ظاهرا أو ضميرا
- عمليات الإسناد وزمانه وما تتم به من فعل أو وصف
- حالة الإسناد الخبرية أو الإنشائية والنغمة المسيطرة عليه ؛ بيد أن بحث هذه المستويات منفصلا يقع فى نطاق الدراسات اللغوية البحتة ، ويتعين للانتقال إلي المجال الأسلوبى أن نركز على كيفية تراكب هذه المستويات فى قطاعات عرضية ونلتقط نقطة محددة تتعالق فيها ، مما يبرز الظاهرة وهى تقوم بدورها فى خلق الدلالة الشعرية .

وفى هذه القراءة المقتضبة لبعض نماذج الشعر العربى المحدث سنعمد إلي تحليل شرائح منتقاة من القطاع الأول عند بعض الشعراء ، لنرى كيفية توظيفها الغنائى التصويرى فى تبادلاتها أولا ، ونشير خلال ذلك إلى كيفية تعلقها بمستويات الإسناد وحالاته مما قد يكشف فى نهاية الأمر عن بعض الملامح الأسلوبية المميزة لشعرية الحداثة فى أدبنا العربى: -

٢ - ١ استعارة الضمائر : -

عندما نبحث تبادل المواقع بين الضمائر على مستوى القصائد ، بهدف الكشف عن الموقف الكلى للنص وتحديد فاعل المنظور الشعرى ، وبغض النظر عن التحولات الجزئية الداخلية ، نجد أن شعر الحداثة قد نمى ظاهرة لافتة ، يمكن أن نطلق عليها " استعارة الضمائر " ، حيث يتم الارتكاز على أحد المواقع فى الخطاب الشعرى ، عن طريق التجريد أو التقمص ، ويقصد به الإشارة لموقع آخر مقابل له . ولا يخلو الأمر حينئذ من امتداد ظلال الدلالة إلى المنطقة الجديدة التى انتقل إليها الخطاب .

يقول أحمد عبد المعطى حجازى مثلا فى " كائنات مملكة الليل " : -

أنا إله الجنس والخوف

وآخر الذكور

(أظنها التقوى وليس الخوف

أو أنى أرد الخوف بالذكـــرى

فأستحضر فى الظلمة آبائـــى

واستعرض فى المرآة أعضائى

وألقى رأسى المخمــــور فى

شقشقة الماء الطهور)

تركت مخبأى لألقى نظرة على بلادى

ليس هذا عطشا للجنس

إنى أؤدى واجبا مقدسا

وأنت لست غير رمز فاتبعينى

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة

يستعرض فى الضوء الأخير

ظله الطويل تارة

وظله القصير

فضمير المتكلم هنا ليس سوى قناع له هو ، هذا الغائب الحاضر المسيطر على الروح القومى ، ولكنه يستحضره بكل شراهته وشبقه ، ويتقمصه ليعيد تمثيل المواقف والمشاهد عن كثب ، كأنها حركته التى يعرف كيف يفض أسرارها ويجوس فى ثناياها .

بيد أنه وهو يهجوه يتلبس به ويندغم معه ويتحمل عنه وزر الموقف ، وليس التشابه هنا هو مناط العلاقة فى هذا اللون الاستعارى الجديد ، وإنما هو مزيج متناقض من التباين والتماهى ، يعتمد على فكرة التمثيل وليس التماثل .

أما المخاطبة التى يدعوها لأن تتبعه فلا أثر للمجاز فى التعبير عنها ، إذ يتم التصريح بها أكثر من مرة ، فهى البلاد ، والمليكة ، والوطن ، إنها مصر فى هذه القصيدة التى كتبت - حتى لانخطىء التأويل - فى أغسطس عام ١٩٧٣ كما ينص الشاعر على ذلك .

ولكن هذه الاستعارة ليست خالصة ولاصافية ، بل هى مشوبة بقدر يسير من البعد الكنائى ، فالإسناد ليس مستحيل التحقق ، ولو وجدنا مثل هذه العبارة فى الشعر القديم " أنا إله الجنس والخوف " لأتجه جهدنا التحليلى إلى المحمول ، إلى كلمة " إله " كى نفسرها مجازا استعاريا مباشرا وندرك من خلالها تأله الحكام والقوى المسيطرة على الحياة والمجتمع ، لكن السياق الشعرى الجديد ، وقد انفجرت ثورته على هذا التأله المستقر فى وجدان الجماعة منذ قيل " أنا ربكم الأعلى " على سبيل الحكاية ، هذا السياق نفسه هو الذى يدير دفة المجاز لينصب على المتكلم وهو يقصد الغائب الذى يقوم بدور ألوهية الذكور المعتمد على الرعب ، ضمن أدوار أخرى .

على أن مناط الشعرية فى هذا الضمير هو مراوغة العائد ، فلا ينحصر فى المتكلم ، ولا فى الحاكم ، ولا فى الإنسان ، ولا فى المواطن الثورى الذى ينتحر فى نهاية الأبيات ، بل تكمن قوة القصيدة التعبيرية فى طريقة عرض العائد على كل هذه الدوائر الدلالية ، وكلما اتسعت هذه الدوائر كان ذلك أدخل فى باب الشعرية ، ولنتذكر فى هذا الصدد أيضا عبارة " جاكو بسون " إذ يقول : -

" كيف تتجلى الشاعرية ؟ إنها تتجلى فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليس مجرد بديل عن الشىء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى فى كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجى والداخلى ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص ، وقيمتها المتميزة " .

ونستطيع تأسيسا على ذلك أن نقول إن معادل " أنا " الشعرى ليس هو الشخص المتكلم الحى ، إنه يفقد شعريته لو أصبح كذلك ، بل ينبغى أن نفهمه حينا على أنه " الذات الغنائية " التى تمتلك قدرا ثريا من العلاقات بالفرد القائل من ناحية ، وبالنموذج الذى تسعى لتكوينه عنه من ناحية ثانية ، كما ينبغى أن نفهمه فى أحيان أخرى على ضوء ما يضفيه على تلك الذات من أوصاف وأدوار لابد أن تمسها حرارة المجاز ، لأنها إن كانت مجرد إشارة للشخص دون أية مواربة كانت فقيرة وعاجزة ، خالية من وهج الشعر وتعدد دلالاته .

ويلعب الضمير المقابل للأنا دورا هاما فى إبراز دوائره ومناورة معانيه ، ولنقرأ هذه المقطوعة من ديوان قاسم حداد " قلب الحب " إذ يقول : -

كشحاذ

أضع جبهتى على عتبة باب الكلمة

وانتظر

منتفضا كعصفور

لعل الكلمة تخرج من صمتها

وتعطف على تضرعى

ولاندهش من هذا المفتتح الشعرى لقاسم حداد ، فهو مولع باثارة المفاجأة بالكلمة الأولى باعتبارها الانبثاق المبكر لدلائل عالمه الشعرى ، وقد جرب هذا الأسلوب بنجاح فى مجموعته الأولى " البشارة " : -

ألف

الأمر مختلف

فالأبجدية التى نعيشها جديدة

فنحن لانكتب فوق الماء

لكننا نخط بالدماء فى مقاطع القصيدة

ولم يزل قاسم حداد يرتكز على مفاجأة الافتتاحية فى كثير من قصائده مما يجعل ضمير التكلم عنده يأتى بعد المتعلقات الجارحة مثل " كشحاذ " وبالرغم من أن عنوان القطعة الشعرية يمثل ضراعة النداء " يا حبيبتى " إلا أنه يتخذ موقف الوصف من حالة الترقب الشعرى .

لكن ثنائية أخرى تتفجر عندما يتابع فى الديوان ذاته إقامة التقابل بينه وبين محبوبه فى " أنت كلماتى " ، فلا يكاد القارىء يستقر على رأى جازم فيما تعنيه الدلالة المتراوحة بين الطرفين ؛ هل الحبيبة إشارة للكلمات اللغوية الشعرية ، أم أن هذه إشارة للحبيبة المعشوقة : -

أنا

لا أستطيع أن لا أكتب عنك

ليس بوسعى أن أتفادى الكتابة فيك

أنا

حين أكتب عن الأشجار والسفن

والعمل والأصابع

والأطفال والخروج

أكون قد كتبت عنك

أو كتبت فيك

أو كتبتك

عندئذ تتوحد المخاطبة مع الكلمات ، ويتوزع مقصود الدلالة بالعدل بينهما ، فيعكس هذا بدوره مزيدا من التراثى والتنامى لشخصية المتكلم التى تدور بين العاشق والشاعر والمتكلم ، لكنها صفات متداخلة لا متباينة ، وبهذا تقوم " أنت " بوظيفتها فى تقليص

ضـميـر المتكلم لحالتـه الفردية ، على أن التكرار المرهق لكاف المخاطبـة ، بعد انتصـاب ضمير التكلم " أنا " فى هذه الافتتاحية المتصلبة ، يوشك أن يلقى ظلا نثريا باهتا على تركيب الجملة الشعرية وبنية الحس الجمالى فيها ، ويبدو أن نفى النفى فى المقطع الأولى ، وإن كان يؤدى إلى إثبات منطقى ، إلا أنه يلقى بشبهة تراكم النفى شعريا ، ما يؤدى إلى هيمنة الصياغة الحرفية ، حيث لا ينجح تنويع حروف الجر فى إثارة التنويع الدلالى شعريا.

٣ - ١ الضمير الهوية والمكان :

من علامات شعرية النحو العربى اختياره الدال للكلمات التقنية التى تشير إلى أجزاء الجملة وأدوات الكلام ، فثنائيـة المعنى فى كلمة " ضمير " المتراوحة بين الوعى الكامن فى داخل الإنسان من جانب ، والأدوات التى تشـير للفـاعلين أو المفعـولين من أشخـاص من جانب آخر ، تتيح الفرصة لاتصال المجالين فى مستوى دلالى عـميق ، ويصبح توظيف هذه الأدوات فى فن الكلام للدلالة على القـوى الكامنة فى الوعى الفـردي أو الجـمـاعـى للمتحدثين امتدادا مشروعا لهذا الاختيار الصائب ، ولا ينتقل الشاعر من دائرة الفرد إلى منطقـة الجماعـة جزافا واعتباطا ، وإنما يسبق ذلك ويدعـمه حس باطنى قوى باستـعادة دور الشاعـر العربى القـديم فى صدوره عن الضـمير الجمعى والرؤية القومـية ، وليست هناك قضية أرغمت الإنسان العربى الحديث على أن يعيش فوق حافة التوتر والتحفز والإحساس بضرورة التوحد لمواجهة التحدى مثل المأساة الفلسطينية ، عندئذ لا نتوقع من الشاعر الذى يطلع نوره من قلب هذا الجرح الدامى والدابق سوى أن يخلع لبـاس فـرديتـه ليـضع مكانه " نحن " إذ أنها الضمان الوحيد لإمكانيـة استمرار وجوده ، عندئذ تصبح الجماعـة هى الحقـيقة والفرد مـجرد تمثيل - ربما مـجازى - لها . ولنأخذ نموذجا لذلك محمـود درويش، خاصة فى دواوينه الأخيـرة ، وعلى وجه التحديد فى ديوان " هى أغنيـة ... هى أغنية " حيث نعثـر فى المقدمة على ظاهرة لافتة مثيرة للتأمل هى احتـماؤه بشطر بيت للمتنبى ، يرفعـه فى الظاهر كتـقديم للديوان ، يتـمـاهى معـه ويتدثر بـه ، أو على الأقل يعلنه كشعار لموقفه إذ يقول : -

على قلق كأن الريح تحتى ... " المتنبى "

ولكن سرعان ما نكتشف أنه يختار فى المتنبى ذروة " تاريخية لا مكانية ، منصوبة فى مهب ريح الحاضر الذى لايسندها ، لم تغنها الفروسية عن إدراك حتمية التاريخ ومنطق العصر التى تتعذب به . إلا أن المهم عندنا هو ضمير المتكلم الموصول ، فهو يتحدث عن تجربته الشخصية ، عن قلقه الذى لم يتلبس بالقلق الوجودى المترف ، بل أراد درويش أن ينتمى لراية عربية ضائعة ، هى شعرية المتنبى الموزعة على البلاد والعباد ما دامت تنطق اللسان العربى ، وتظل الشخصية الفاعلة هنا هى " أنا " الموصولة بالجدود والمكتسبة من حضورهم امتدادها الجماعى التاريخى الباهظ .

ونمضى فى قراءة النص الأول من هذه المجموعة لنجد الضمير جمع متصل للمتكلمين ، هو " نحن " الملتحمة بالفعل ، فهو الشعب الفلسطينى المروع المطارد ، ومن ثم فان الضمير يصبح هوية الشاعر - كما ارتجف درويش أمام بطاقة الهوية - ويصبح أيضا سكنه ، شخصيته وبيته ، إنه يكتسب امتدادا بشريا ومكانيا ، بدون هذه الأبعاد الدلالية لن نستطيع استقبال أبيات يقول فيها : -

" سنخرج

قلنا : سنخرج

قلنا لكم : سوف نخرج منا قليلا ، سنخرج منا إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج " ، هذا الخروج كفعل ينصب على المكان ، لا على الزمان ، على المسافة والوطن ، لأنه وطن موقوت زائل متقلص ومتحلل ، لكنه نحويا ينصب على ضمير المتحدثين ، على الجماعة اللاجئة فى أرض مجاورة لا تطيق مقامهم ، ومن ثم أخذ الضمير صبغة مكانية " سنخرج منا " ، إلا أنه يتمدد ليغطى إمكانيات عديدة ، بعضها يشير إلى تمزق هذه الجماعة وتفرقها وتشيء أفرادها : -

" رمينا على حافة ساحل أجسادنا ، وانكسرنا كعاصفة النخل حين انتصرنا عليكم ،

وحين انتصرنا علينا "

إن هذا الضمير الأخير لابد أن يشير إلى بعضنا - نحن العرب - الذين لايقلون عن الأعداء شراسة ومحادة .

كذلك يعود بعض هذه الضمائر الغنية المتعددة فى مرجعيتها إلى الفعل المتعاطف مع الأشخاص ، وإلى جغرافيتهم ذاتها : -

ولن تجدوا حائطا تكتبون عليه أوامر تنهى عن الزنزلخت وعنا

ولن تجدوا شرفة كى تطلوا على الأبيض المتوسط فينا

إن دراما الخروج الفلسطينى من لبنان قد تفجر فى ضمير المتكلمين شعريا حيث أصبح يتسع للناس والأرض والفعل والموقع والمصير ، بحيث استطاع التلوين الإسنادى للأفعال السابقة وحرف الجر الملحق بها أن يقدم إمكانات تعبيرية تضيق عنها الصياغات الأليفة: ويقدم توالى العبارات : مع زيادات محسوبة فى المقاطع فى عبارات " سنخرج ، قلنا سنخرج ، قلنا لكم سوف نخرج .. منا " بدور هام فى تصعيد هذا التصوير الدرامى الذى يبلغ ذروته فى تفتيت الضمير .

وفى مقابل هذا الصوت الجماعى المتكسر ، وأمام المشهد ذاته ، نرقب فاعلا آخر ينكمش إلى المستوى الفردى لأنه لايدرك - أو لايجد - الخيط الذى يربط أفراده بقوميتهم، ويصلهم بتاريخهم ، ويضمن وحدة شعورهم . عندئذ بتضخم إحساس الشاهد بالمشهد الذى يحتل بؤرة وعيه الشعرى ، فينتقل الشاهد إلى المستوى الثانى المعاين له ، الموغل فى قلبه ، ولا تصبح الذات هى مركز الثقل فى الفكر الأدبى ، بل ما تعانيه من عذابات الصراع ومظاهره الحسية .

نجد ذلك عند " خليل حاوى " فى ديوانه " من جحيم الكوميديا " الذى يقدم فيه رؤيته الفاجعة لنذر الشر اللبنانى المستطير ، ويحلق فى صفحة رؤيته الكونية فى سطور دانتى المريعة : -

" رأيت فى أروقة الجحيم بشرا لا يعيشون ولايموتون "

فيصنع بهذا الاستشهاد انتماء أيديولوجيا لشاعر لكوميديا الإلهية فى مقابل محاولة الانتماء العرقى المزعوم عند محمود درويش ، فيضع نفسه مثل دانتى ، لامع قومه ، بل ضدهم ، وضد تمزقهم وشرذمتهم وطائفيتهم وهو إذ يرصد المشهد - من الجانب الآخر - يتراجع كمراقب : -

فى زحمة القتلى

على كفن وتابوت وبئر ضيقة

عاينت خطا يمحى

بين الزمان ولا زمان

عاينت خطا يمحى

بين الوهم والعيان

أعددت للأعمار فى الدنيا

جنائز مطلقة

..

أوغلت فى نفق

من الهول الثقيل إلى المبيت

صوت جريح يستجير ولا يجار

ومأساوية الفعل الذى يعاين الجحيم ، ويوغل فى ظلماته ، ويحاول الفكاك منه دون جدوى ، تجعل الحدث طاغيا على الذات ، حيث تصبح الرؤية تعرية للأعماق ورحلة فى ضمير الوجود ، وهنا يخف ثقل الفاعل الواقع تحت ضغط الفعل ، ويسرى الهوينا فى روح الأشياء ، يتخللها وينحل فيها ، دون أن يتخلى عن تضاؤله وخفته : -

ويلوت لسع السوط

في جسد البريء

وعشت في أعضائه المتأوهة

إن هذا الحلول الصوفي لايمكن أن يؤدى إلى تضخم الذات ، وتحول التاء المتصلة إلى " أنا " المنفصلة ، فضلا عن أن يؤدى إلى امتزاجها الممثل للجماعة فى " نحن " ، فهو ضمير منسحق تحت وطأة المعاينة المجهدة المبتلاة ، ومن ثم فليس أمامه مجال كى يتجلى فى تشكيلات أخرى أو يتوارى خلف الأشياء ، إنه الموقف الشعرى المنضغط فى بؤرة المراقبة الذاهلة المفجوعة بالجانب الآخر من المشهد الجحيمى الحديث .

١ - ٢ بين شعرية التكرار والمفاجأة : -

يقول " شتايجر " فى كتابه العميق عن " أسس الشعرية " إن ما يحفظ الشعر الغنائى من خطر التحلل إنما هو التكرار ، لكن نوعا خاصا من التكرار هو الذى يعطى وحدة لكل أنواع الشعر ، وأكثرها شيوعا هو الإيقاع ، أو تكرار وحدات الزمن المتماثلة ، وقد كان " هيجل " يقارن هذه الوحدات الإيقاعية بصفوف الأعمدة والنوافذ فى العمارة ، ويرى أن " الأنا " ليست استمرارا للشخص أو وجودا هشا غير محدد ، لكنها بفضل التركيز والمراجعة لذاتها تكتسب وعيا بحقيقتها وواقعها نفسه ، ويضيف : لكن اللذة التى تجدها " الأنا " فى العثور على نفسها من جديد ، بفضل الإيقاع ، لا تكتمل بتلاقى الوحدة والانتظام مع الزمن والنغمات فحسب ، وإنما لأن هناك شيئا ينتمى فقط إلى " الأنا " يتخلل الزمن لإرضاء الذات .

والملاحظ أن شعرية الحداثة أخذت تبحث لهذا التكرار عن نموذج جديد يتحقق فيه بشكل خفى وغنى ، ويشبع حاجة جمالية أرقى من إشباع التوقع ، وهى دهشة المفاجأة ، بدرجاتها التى تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التى لم تستخدم من قبل فى كسر واضح للتقاليد وانحراف ظاهر عن السنن القارة ، إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التى تتبلور عند الانتهاء من القراءة فى شعور مبهم بأننا لم نجد ما نتوقعه فى القصيدة ، وذلك فى مقابل النموذج الشعرى التقليدى الذى يعتمد كليا على إشباع التوقع فى جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية .

ويتوقف نصيب الشاعر من الحداثة على بروز هذا العنصر ومدى سيطرته على شعره ، دون إخلال بالتوازن الدقيق بين التواصل والقطيعة ، ومن المعروف أن هذه الحداثة الشعرية لاتتجسد بالتجارب الجديدة أو بمفردات العصر بقدر ما تتجلى فى تحديد الوسائل الجمالية التصويرية للأداء ، مما يرتبط ببنية اللغة والعقل معا .

ولنأخذ نموذجا على هذه المفارقة بين التجربة والأدوات الفنية نصا ما لنزار قبانى ، فسنجد أنه أحضر لميدان الشعر تجارب حريفة عديدة ، خاصة فى الجنس والسياسة ، ذات إشكالية حساسة فى الثقافة العربية ، أحضرها بكل حيويتها الوجودية الواقعية ، لكنه لم يستطع تحويلها إلى مادة مفاجئة ومدهشة ، ولم يقو على تشعيرها حقيقة لأمرين : -

أولا : لأنه حرص بشدة على إشباع النموذج الغنائى التقليدى المعتمد على التكرار الجلى المرهق ، فبالرغم من أنه يكتب سطورا شعرية على نمط الشعر الحر ، إلا إنه يرصع أبياته بالهياكل المنتظمة الواضحة فى سلم العروض ، ويحرص على استثمار القوافى الداخلية بله الخارجية ، إنه يغرق المستمع فى صليل الموسيقى الفولكلورية ، مما يجعل مناخه الإيقاعى مفرطا فى تقليديته ، ومشبعا لأبسط التوقعات .

ثانيا : لأنه بعد أن تكون له " أسلوب ما " فى تناول هذه التجارب أخذ يعتمد على إبراز المفارقة بين الحرية والعبودية فى مختلف مظاهرها بشكل نثرى . ثم قام بتثبيت هذا النمط وجعل ينسج على منواله مما لايشبع التوقع فحسب ، بل يسبب للقارىء الذكى قدرا من الضيق بهذا النغم المكرور . وقد أدى هذا التكرار الدلالى والتصويرى لتفريغ قصيدته من شحنتها الشعرية بخلوها إلى درجة لافتة من عنصر الحداثة الجوهرى وهو المفاجأة السارة الخصبة لكل تجربة بشكلها وأدواتها وأبعادها الدلالية ، ولنقرأ له هذه القطعة مثلا من قصيدة " الشجرة " : -

كونى ..
كونى امرأة خطرة
كى أتأكد - حين أضمك
أنك لست بقايا شجرة

إحكى شيئا

قولى شيئا

غنى ، إبكى ، عيشى ، موتى

كى لا يروى يوما عنى

أن حبيبة قلبى شجرة

فهذا اللون من النظم المسرف فى اعتماده على نماذج التكرار بمستوياتها الصوتية والمعجمية والنحوية يفقد قدرته على مفاجأتنا شعريا ، بالرغم من جرأته الشديدة أخلاقيا ، إذا تمثلنا موقف الشاعر المعروف من قضية الجنس وممارساته الكلامية ، بحيث تنحصر دهشتنا فى الانبثاقات الجزئية لتجاور المجالات الدلالية المتفاوتة . وإذا تذكرنا عبارة "فاليرى " بأن القصيدة هى " ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى " أدركنا أن الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لابد أن تتولد عنه متكررات دلالية ، تجر هذه الوحدة الشعرية إلى منطقة الأنظمة الفنية التقليدية .

بيد أن الملاحظة التى تمكننا من تحديد مستوى شعرية هذا النص ترتبط بدقة بالضمير المستخدم فيه ، فهو يعتمد على الخطاب الآمر ، مما يجعله يتخذ سمت التعليم الخالى من الجلال ، ويتخطى هذا المجال إلى مشارف النرجسية الداعية للسخرية عندما يبرز ضمير المتكلم فى تعرضه لهذه المواقف الحميمية وقد أخذ يمتدح فحولته المزعومة بتركيزه على ما يقوله الآخرون عنه . إن الوصول إلى ضمير المتكلم عن طريق هذا الالتفاف عبر الغائبين وتحكيمهم فى العلاقة بين " أنا " و " أنت " يفرغ الخطاب الشعرى من حميميته الملائمة لتجربته ، إذ يحرم الضمير من إمكاناته المجازية ، أى من شعريته ، كى يديره فى النطاق الفردى المباشر المحروم من الامتدادات الدلالية ، أو الإشارات الرامزة .

وإذا كان القارىء المثقف يتوقع من الشاعر الحديث أن يتطامن قليلا فى إشباع انتظاره الموسيقى والدلالى فانه يشعر بعدم الرضى عندما يستجيب تماما له ، وقد قيل عن " إدجار آلان بو " مثلا إنه منظر شعر التوقع المحبط ، أى شعر الحداثة ، وهو الذى قوم عروضيا

ونفسيا الإحساس الجمالى باللذة المرتبطة بعدم التوقع . على أن موقف القارىء المتوسط العادى من هذه القطعة مثلا لا يختلف كثيرا عن ذلك ، إذ بالرغم من أنه يخلط بين حقائق الفن ومادة الإعلام اليومية ، فان الذى يستهويه من هذا النص القريب من مداركه لدرجة الابتذال أنه يرصد بوضوح ظاهرة البرود الجنسى أمام فحولة الرجل كما يمكن أن يشاهدها فى فيلم سينمائى ، ويقوم بذلك بلون من التحدى للأعراف الكتابية مما يجعله شيئا مرغوبا فيه ، ولكنه ليس مقدرا فى مستوى فنى رفيع ، وربما أدرك نفس هذا القارىء المتوسط أن هذا اللون من التناول لا يخلق لديه وعيا عميقا يحمله على التعاطف مع صاحبه بل إنه قد يتباعد عنه ويرميه بشىء من الأنانية السادية ، لأنه يتوسل لديه بالشعر ليشبع حسا غير جمالى وغير فنى ، إذ يناهض الشعور الحضارى الراقى الذى توظف له جماليات الشعر ، هذه الجماليات التى تهدف فى صميمها إلى إعلاء مشاعر الإنسان عن طريق التناظر الواعى بين الفن والواقع .

على أن الأمر لايتصل هنا بتحكيم معيار أخلاقى لاستبعاد شعر الجنس المباشر كما يتصور البعض قديما وحديثا ، ولكنه يرتبط بتحليل أدوات الاتصال الشعرى فى كفاءتها الجمالية وقدرتها على تخليق شفراتها الرامزة الخصبة التى ترقى بقدر ما تستجيب لمستويات الحس والشعور ، ومن هنا يمكن الربط الوظيفى بين ما تقوم به فى هذا الأدب الرخيص من الإشباع الغريزى للتوقعات الدنيا وعجزها عن ابتداع شفراتها الخاصة المثلة لأعلى درجة وصل إليها الإنسان فى وعيه بالحياة والفن من ناحية ، وقيامه بدوره الحقيقى فى التحرير الفعلى لقدراته من ناحية أخرى .

إن ما يطلق عليه بعض نقادنا " شعرية الغياب " باعتباره أبرز مظهر للحداثة الشعرية ليس سوى بعض تجليات مفارقة النموذج التقليدى القديم ، وهو بدوره جزء من تجارب " المفاجأة " التى تتم فى الشعر الحديث على مستويات عدة ، مفاجأة البنية الإيقاعية للمتلقى ، ومفاجأة الأبنية الدلالية والرمزية بدرجاتها المتفاوتة .

٢ - ٢ الغياب وظاهرة التوازى الحر : -

يقول عبد العزيز المقالح فى قصيدته :

" فى انتظار عودة الميلاد الثانى لطفلة الابن " ضمن مجموعة " أوراق الجسد العائد من الموت : -

تشرق

تغرب

تضحك

تبكى

تأكل

تؤكل

تنهض

تسقط

تشتاق نخيل القلب ولا تشتاق

تختار ولا تختار

فتنهمر علينا مجموعة من الأفعال المضارعة الضارعة ، قد أسندت إلى هذه الغائبة الحاضرة فى وجدان الشاعر . إنها طفلته وهو ابنها .

كانت .. أمى

ولدتنى فى الفصل الثانى من مأساة الشجر المذبوح

كان السجن مكان الميلاد

والزمن الزنزانة

حفرت وجهى فى ظمأ الليل

فى جوع الصبح

أدركها ،

أدركنى مطر الفجر الأول

خرجت من تابوت الأحزان

وطنا يبسم

ريحا تهدر

أعطتنى سر الحرف

أعطت قلبى سر الألحان ...

إن هذا الضمير الغائب ، كما يقول علماء الشعرية وأساليبها ، يدفع بالنص إلى دائرة الشعر الملحمى بقوة ، إذ يركز فى تمحوره حول الشخص الثالث على الوظيفة المرجعية ، لكن جدلية علاقته بالضمائر الأخرى ، خاصة ضمير المتكلم هى التى ترسم منحنياته الدلالية .

ولكى نتبين ذلك ، علينا أن نلقى نظرة عامة على هيكل القصيدة ، فهى مكونة من ثلاثة مقاطع ، الأول مسند للغائبة ، فى المضارع التاريخى الأبدى ، حيث يقع الماضى فى متناقضاته الدائمة ، وتنفصل " هى " عن أية علاقة بالآخرين .

وفى المقطع الثانى تلتحم بالمتكلم ، إذ تتم إضافته إليها ، انفعاله بها ، فيبدأ الزمن فى الدوران ، يتحدد المكان والزمان وتتدرج الأفعال فى نسق تراتبى حتى يبسم الوطن ويهدر بالثورة ويأخذ المتكلم دوره فى الفعل الشعرى .

ثم لا تلبث أن تنتكس عجلة الزمن وتدور إلى الماضى : -

ذاب الوجه الحلم

تطاير جمر الفرح الوردى

حملتها الفجوة للمنفى

حملت صوتى فى خضرة عينيها

وعندئذ يدخل الزمن الحاضر فى جوف الماضى ، تستحيل المضارعات إلى جزء من بنية الماضيات : -

كان جحيما يسترخى فى العينين الذابلتين

يتمطى فى الصدر الضامر

ويرسم الشاعر صورة للميلاد الثورى الثانى ، لميلاد الأم الفاتنة العذراء ، وتصدق النبوءة ، فيتخذ المتكلم صدارة الجملة للمرة الأولى ، لأن الزمن زمنه ، والفعل فعله ، والرؤية أداته :-

والآن أراها تنهض

لكنه ليس على يقين تام من استمرار المد فى مداره المستقبلى الصحيح ، مما يجعله يؤثر أن يحتجب بصوته حتى قادم ، حتى عام آخر وهنا نجد أنفسنا بين نسقين من التوازيات:-

الأول : يعتمد على تشابك أدوار الفاعلية من الغيبة المرتبطة بالماضى القديم إلى الحضور الملتبس بالتكلم والمتراوح فى الفعل الثورى بين المستقبلية والماضوية حتى يخلص فى نهاية الأمر إلى فاعلية الشاعر / المتكلم لرؤيته .

والثانى : يعتمد على توزيع الأنماط التصويرية والرمزية على مساحات القصيدة بهندسة محسوبة بين مؤشرات الصحة القومية وعلامات المد العكسى المعتم ، من فئران وسماسرة ورمال الصحراء الصفراء ، إذ تظهر فى المقطع الثانى لتحبط الميلاد الأول ، وتتراءى كالأشباح فى المقطع الثالث لتنضج رؤية الشاعر / المتكلم وتسن حذره وحكمته ، وتحمله على الترقب .

وعندئذ نجد أن هذا التناغم الفنى للأجزاء وللكل يلغى بكل تأكيد - كما يقول علماء الشعرية - الافتراضات السطحية بهزال ورتابة هذا اللون من أنساق المتوازيات فى القصيدة ، لأن ما رأيناه من تبادل وتوزيع متشابك للتوازيات يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازى غير المقعد انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا فى الآن ذاته .

وبهذا فإن بوسعنا اعتمادا على الإمكانات الخصبة للتأليف الشعرى للإتحادات والتعارضات أن نفسر الانتشار الواسع والهام لأنساق التوازيات فى الشعر ، وأن نميز بين نوعين منه : -

أولهمـا : التوازى المقعد الذى كان يلتزم به شعرنا القديم فى خضوعه لهياكل النظم والتقفية والمحسنات البديعية واندماج النمطية على مستوى الدلالة القائم جوهريا على بنية التكرار .

وثانيهمـا : هذا التوازى الحر المتنقل الذى يضفى على حركية الشعر قدرا عاليا من الحيوية والاتساق الناجمين عن التناغم والاختلاف معا ، وهو ما يتميز به شعر الحداثة .

وخلاصة الأمر فى هذه الإطلالة الأسلوبية على بعض تقنيات الحداثة فى شعرنا العربى أن موقف الشاعر من تجاربه الحية لم يعد محصورا فى منظوره الفردى الفقير ، وإنما أخذ يمتد إلى أدوار عديدة تتصل كلها بالضمير الجماعى فى حركته الرامية التى تعميق وعيه واحتوائه لمقتضيات الوجود التاريخى المباشر . وأن علاقته بالآخرين عبر شبكة التقابلات بين أنواع الضمائر من خطاب وغيبة تحدد مستوى رؤيته ، وتقوم بدور حاسم فى تكييف شعريته .

إن أبرز تجليات الحداثة وهى تعدد المستويات الدلالية وامتدادات الضمائر فى الزمان والمكان والاعتماد على عنصر المفاجأة المدهشة وإقامة التوازى الحر غير المقعد ترتبط بموقع الضمير ودوره فى عمليات الإسناد والترميز . وبهذا الربط بين الملامح الأسلوبية وعناصر الشعرية نتقدم خطوة قصيرة فى تطبيق ما يسمى الآن بالأسلوبية الوظيفية على حركتنا الشعرية المعاصرة .

٦ - طراز التوشيح
بين الانحراف والتناص

١ - مدائن التوشيح

جاء فى رسالة اسماعيل بن محمد الشقندى فى فضل الأندلس : " أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء ، وحسن المبانى ، وتزيين الخارج والداخل ، وتمكن التمصر ، حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير فى إشبيلية وجد . ونهرها الأعظم الذى يصعد المد فيه اثنين وسبعين ميلا ثم يحسر ، وفيه يقول ابن سفر : -

شق النسيم عليه جيب قميصه ... فانساب من شطيه يطلب ثاره

فتضاحكت ورق الحمام بدوحها ... هزءا فضم من الحياء إزاره

وزيادته على الأنهار كون ضفتيه مطرزتين بالمنازه والبساتين والكروم والأنسام ، متصل ذلك اتصالا لا يوجد على غيره .

وقد سعد هذا الوادى بكونه لايخلو من مسرة ، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر ، لاناه عن ذلك ولا منتقد ، مالم يؤد السكر إلى شر وعربدة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته وأهله أخف الناس أرواحا ، وأطبعهم نوادر ، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب ، قد مرنوا على ذلك ، فصار لهم ديدنا ، حتى صار عندهم من لا يبتذل فيه ولا يتلاعن ممقوتاثقيلا . وقد سمعت عن شرف إشبيلية - وهى غابة غناء على مشارفها - فذكرها أحد الوشاحين فقال : -

إشبيليا عروس ... وبعلها عباد

وتاجها الشرف ... وسلكها الواد (١)

فى مثل هذه المدينة الموشحة ، بخواصها المادية والمعنوية بنسقها الطبيعى ونزقها الأخلاقى ، ولدت الموشحة الأندلسية ، ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلا شيقا بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفنى الذى تخمر فى حضنه وتشرُب روحه ، وتشكل بطابعه ، ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخى المشبع فى قراءة طرف من تراث

هذا الجنس الأدبى الفذ ، إيشارا لمقاربة نصه النقدى الفريد ، الذى تأسس على بعد آلاف الأميال فى مصر على يد ابن سناء الملك فى كتابه " دار الطراز " ، إلا أننا سنجد تطابقا مدهشا بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة ، وبين هذه الصورة الطريقة للمدينة المطرزة اللعوب ، وكأنها فى بنيتها " تجريد موقعى " كما يقول أصحاب النظرية المحدثة التى ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكل الهندسى .

وأول ما يبدهنا فى الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره ، وهو إنحراف أندلسى فى صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتجلى فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فان الجهد النقدى الضائع الذى يتكلفه بعض الباحثين ، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات ، بارجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعى بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن سناء الملك صريحا وقاطعا فى تحديده لهذه النسبة من أول سطر فى كتابه : " وبعد ، فان الموشحات مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها الشعراء من متردم " (٢) . وقد وضح ابن بسام من قبله فى الذخيرة هذه النسبة قائلا : " وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقمة البرود ، ولا منظومة العقود ، فأقام عبادة بن ماء السماء منآدها ، وقوم ميلها وسنادها ، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أخذت إلا عنه " (٣).

ونقرأ خبرا يورده ابن سعيد فى " المقتطف " يقول : " سمعت الأعلم البطليوسى ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحا على قوله إلا ابن بقى حين وقع له : -

أما ترى أحمد * فى مجده العالى * لا يلحق

أطلعه المغرب * فأرنا مثله * يا مشرق (٤)

وأحسب أن ابن زهر ، وهو الوشاح المتفنن ، قد باح فى هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقى ، لا لأنه قد أبدع فى مدح أحمد هذا بمالا نظير له ، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح وكأن الممدوح قد أصبح هو الوطن ،

ومدحية ابن بقى هى فن التوشيح . وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، الماثل فى دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين ، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته ، نجد طبقا لأوفى مجموعة حتى الآن ، وهى " ديوان الموشحات الأندلسية " (٥)، الذى قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازى ، أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحا ، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالى : -

العصر	عدد الموشحات	الوشاحون
العصر الأموى	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطى	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	-

وفى مقابل هذا نجد بيانا إحصائيا آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشارقة ، ممن أوردهم الصفدى (٦) فى " توشيح التوشيح " فيصل أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحا وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين والشام ٤ ، ومعنى هذا - من الناحية الكمية - أن عدد الوشاحين المشارقة ، وكلهم متأخرون زمنيا ، أقل من نصف وشاحى الأندلس ، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلن النموذج الأندلسى كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناص الذى تقوم عليه بنية الموشحة ويمثل حدا فاصلا يجعلها جنسا أدبيا مخالفا للقصيدة ، لكنه جنس مهجن ، يضرب بجذوره فى ثقافات عديدة ، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة فى العصور الأولى للثقافة العربية ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التى كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية .

٢ - تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادىء : الاعتماد على التفعيلة كوحدة

للوزن بدلا من البحر ، ومزج البحور فى الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب ، لا على الوزن العروضى فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادىء نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها ، بل هى معالم مائزة للموشحة ، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحا شعريا مرذولا . وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن ، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل ، وإخماد ثورتها الموسيقية ، يقول ناقدنا فى " دار الطراز " : والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثانى ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعرى ، وما كان من الموشحات على هذا النسج - أى مطابق لأوزان الشعر - فهو المرذول والمخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بما لايعرف ، ويتشبع بما لا يملك .. والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعرا صرفا وقريضا محضا ، فمثال الكلمة قول ابن بقى: -

صبرت والصبر شيمة العانى * ولم أقل للمطيل هجرانى * معذبى كفانى فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : مهذبى كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله : -

ياويح الصب إلى البرق * له نظر * وفى البكاء مع الورق * له وطر

والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لاينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط " وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها " أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة " ثم يعلق قائلا " وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب " ولهذا لايورد شيئا من

الموشحات فى موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى . ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلا من البيت ، إلا أنها ترتكز على فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى ، فتبتدع نسقا مرتبا وتحافظ عليه ، فهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة ، ولها فى اختلاف الأطوال عدة أنماط ، وأوضحها المرؤوس والمذيل والمجنح ، مثال المرؤوس : -

أقم عذرى * فقد آن أن أعـــكف

على خمر * يطوف بهـــا أوطف

كما تدرى * هضيم الحشى مخطف

إذا ما ماد * فى مخضرة الأبراد

رأيت الآس * بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل : -

ما حوى محاسن الدهر * إلا غزال

معرق الحذين من فهر * عم وخال

نسبة لنايل الغــمر * وللــنزال

فأنا أهواه للفخــر * وللجمال

وجهه وجه طليق * للضيوف مشرق

ويد تسطو على الأســد فتفــرق

ومثال المجنح : -

سبحـــان باريه * بدعـــا بلا مثـل

كالظبى فى التيه * والغصن فى الشكل

يا عـــاذلى فيه * أسرفت فى العـذل

دع الجــد ســـال * مـــا قـــاد لى حــينى * خـــلاف عــينين * ترمى نبـــال

أما مزج البحور فهو أيضا من خواص البنية الموسيقية للموشحات ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضى للقصيدة . يقول ابن سناء الملك : وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر طعمها لكل ذايق ، كقول بعضهم : -

الحب يجنيك لذة العــــذل * واللوم فــــيـــه أحلى من القـــبل

لكل شىء من الهـــوى ســـبب * جـــد الهـــوى بى وأصله اللعب

وأن لو كـــان * جـــد يغنى * كـــان الإحـــســـان * من الحـــسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأوزان فى الأبيات مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة ، وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة فانه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأبياته ظن أن هذا جائز فى كل موشح . فعمل ما لايجوز عمله ، وما لايمشيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه" .

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الإتكاء الرئيسى على التلحين ، حتى أنه هو الذى يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مسافاتها الإيقاعية ، فاذا قرئت أبيات بعض الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها ، فاذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به ، وفى هذا يقول صاحب الطراز : - " والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين (لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية) : قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق ، .. وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسج ، مفكك النظم .. وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين ، يجبر التلحين كسره ، ويشفى سقمه " على أن هناك من الموشحات " ما يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها ، وهناك " ما لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمعنى ، كقول ابن بقى : -

من طالب * ثار قـــتلى ظبـــيـــات الحـــدوج * فـــتـــانات الحـــجـــيج

فان التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول " لا لا " بين الجزءين الجيميين من هذا القفل " ومن ثم فـان ابن سنـاء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساسا على التلحين الموسيقى ، ويعتـرف بأن هذا هو الذى حـال بينه وبين محاولة القيـام بدور الخليـل بن أحمد فى ضبط أنماط الموشحـات الموسيقي فيـقـول : " وكنت أردت أن أقـيم لها عروضـا يكون دفـترا لحسـابها، وميزانـا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر ، فمـا لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب ... فبهذا يعرف الموزون من المكسور ، وأكثره مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز " .

ولعل هذا ما يعطى للوشاح الموسيقار ميزة على غيره ، ويجعلنا ندرك سر النادرة التى تروى عن ابن باجة ، صاحب التلاحين المشهورة - كما يقول ابن سعيد - عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها : -

جـــــــرر الـذيـل أيمـا جـــــــــر * وصـل الســكر مـنـك بـالسـكـر

فطرب الممدوح ، ولما اختتمها بقوله ، وطرق سمعه التلحين : -

عـــــقـــــد الله راية الـنـصــــــر * لأمــــــيــــــر الـعـــــلا أبـى بـكر

صاح واطرباه ، وشق ثيابه ، وقـال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت ، وحلف بالأيمان المغلظة أن لايمشى فى طريق إلى داره إلا على الذهب ، فـخـاف الحكيم ابن بـاجـة سـوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهبا فى نعله ومشى عليه " (٧).

وأحسب أن التلحين لم يجبر فى حالة هذه الموشحة كسرها العروضى ، بل جبر كسرها الدلالى ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عـادية مما جرت بـه عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه " مصونات الجيوب " فينثال منها الذهب النضار .

٣ - تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى ، مما يتطلب قدرا عـاليا من بكارة اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتئام النسيج ، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت . وكلما أمعنت فى صبغتها

البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين فى جملتهم ، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء . وتأتى الموشحة ، لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب، بل لتكسره وتتخذ مسارا مضادا له ، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية ، إذ تجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط ، الفصحى المعربة ، والعامية الملحونة ، والأعجمية الرومية . ويصبح هذا التداخل شرطا لا تتحقق بدونه ، ثم تستقر تقاليد الموشحة ، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية ، لكنه هو الجزء الأهم فى البنية - كما سنتبين فيما بعد - ويظل التفاوت اللغوى الخصيصة الشيقة والفارقة بين القصيدة والموشحة . ويرى الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن تفاوت المستوى اللغوى بين الموشحة والخرجة هو الذى كان يؤدى إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوفر فى الأزجال التى تنتمى كلها لنفس المستوى العامى ، ولا فى القصائد بطبيعة الحال ، ثم يقول :

" ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حدا من الروعة ودقة الإحساس قل أن تجدها إلا فى النادر من أشعار الأمم وأغانى الشعوب ، وهى على لسان أمرأة مستعارة فيما يرجح ، يقول : -

كم من شبيهة قمر * قامت تغنى لك

ولس تحدث بشـــر * إلا بتبجيـــلك

وإن أردت الســفر * نجى نغـنى لك

أنا نكن لك شفيـــق * يا من بلى بـــى

إن خفت وحش الطريق * أنظر لعينــــى (٨)

ويقول صفى الدين الحلى ، فى كتابه العاطل الحالى : -

" كان ابن غرلة ، الشاعر المغربى ، وهو من أكابر أشياخهم . ينظم الموشح والزجل والمزنم، أى المخلوط ، فيلحن فى الموضح ، ويعرب فى الزجل ، تقصدا منه واستهتارا ، ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك ، وكان ابن سناء الملك يعيب عليه

ذلك فمن موشحاته المزنة الموشحة الطنانة المشتهرة ، الموسومة بالعروس ، التى نظمها عند عشقه رميلة ، أخت عبد المؤمن خليفة الموحدين وملك الأندلس ، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطلعها وما يليه اجتماعه بها ، والواقعة مشهورة ، وكان حسن الصورة ، جميل القدر ، ذا عشيرة ، وكانت هى أيضا جليلة القدر ، جميلة الخلق ، فصيحة اللسان ، تنظم فيها الأزجال الرائقة الفائقة ثم يذكر قسما من موشحة أولها : -

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من مراتع الأسد (٩)

ويرى الأهوانى أيضا أن هذا الخلط فى المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب، بل إن الوشاح الأول ، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل ، وهو الأغنية العامية ، لم يكن حريصا فى فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية فى جميع مقطوعاته ، وإن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراده فى كتابه ، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة فى مقطوعاته ، إذ خلط الفصيح بالعامى فى صلب الموشحة لا فى خرجتها فحسب ، لم يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتبرت شذوذا وخروجا على الأصول فى العصور المتأخرة ، وإن كانت مألوفة فى العصور الأولى للتوشيح"(١٠) . ومع أن هذا التداخل كان أوضح فى الموشحات المسموعة ، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى ، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف ، فان نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة فى مجموعة ديوان الموشحات التى عرضنا لها من قبل ، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين ، مما يعد دليلا بينا على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معالمه عبر الثقافة التقويمية المكتوبة ، الأمر الذى يجعل عالما متمكنا مثل الدكتور إحسان عباس يقول : -

" إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إيثار الإيقاع الخفيف ، الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر ، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيرا ، ذلك أننا نقول حقا إن الموشح معرب ، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة ، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها ، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج " (١١) .

أما نثرية الموشح ، نتيجة لهذا الخلط فى المستويات اللغوية ، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تعدد الأصوات والحوارية فى التناص ، وسنجد أنها ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان ، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوى الواحد ، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى ، وهو دلالة عريضة نجتزىء منها بملمحين : أحدهما يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعى الإجتماعى ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالا وتفاقما لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه فقال: " ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته ، وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته ، بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً ، واستحدثوه فنا سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة " (١٢).

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس، إلا أنهم لابد أن يحمدوا له صبغة الشرعية التى يضفيها على الفنون المهجنة ، عندما يتحدث عن بلاغتها ، ويصف لغتها طبقا لمعجمه الخاص بأنها حضرية . واللافت للنظر ، أن نقاد التوشيح ، وعلى رأسهم ابن بسام ، مع قلة إشاراته وكثافتها ، وابن سناء الملك المنظر الدقيق ، قد فطنوا لخاصية القصد فى تداخل المستويات اللغوية ، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : " يأخذ اللفظ العامى والعجمى ، ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة " هذا هو الأمر البارز فى عمل الوشاح عنده ، الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها ، أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلا : -

" والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الداصة - أى اللصوص - فان كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها

من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا ، اللهم إلا إذا كان موشح مدح ، وذكر الممدوح في الخرجة " (١٣). " وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضا فى العجمى سفسافا نفطيا ، ورماديا زطياً " ، ومعنى هذا أنه يشترط فى المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطا بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكارى وأهل المجون والعجم ، أو يكون مرتبطا بلوازم النساء الفتيات والمغنيات ، مما يجعل مفارقته لحديث الرجال هو العامل الفعال فى توليد الطرافة، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوى ، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معا ، ومنبع الشعرية الجديدة فيها ، فهى أول جنس أدبى عربى يسمح بدخول الناس من غير البدو ، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف ، لهذا عانت الموشحات من النفى والاضطهاد ، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى ، ونشبت مفارقة ضخمة لاتزال تحير المؤرخين فى شخصية مثل ابن عبد ربه ، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين ، بل ينسب إليه ابتداع هذا الفن ، ثم نتصفح موسوعته الكبرى " العقد الفريد " - على ما فيها من تنضيد ، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفي ، والتزيين بالمجوهرات الغالية ، أو نقرأ ديوانه ، فلا نعثر فيهما على أى أثر لهذا الابن الضال ، وهو التوشيح .

وينبغى لنا ، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف ، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية ، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك ، أو اكتشف فى المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشح " يطغى وجيبى " الذى يقول فيه ابن بقى : -

أنـــــا وأنـــــت * أســـوة هذا الهــــجـــــر

بالصـــبـــر بنتــــا * مع انصــــداع الفـــجـــر

ومـــذ رحلتــــا * غنى الجـــوى فى صـــدرى

(سافر حبيبى * سحر وما دعتو * يا وحش قلبى * فى الليل إذا افتكرتو) (١٤)

أو موشح ابن سناء الملك نفسه الذى مطلعه : -

من أين يا بدرى التـرك * أتيت من أين

أراه يا هند أحلى منك * في القلب والعين

وتمهيده وخرجته : -

هيهات مالي عنه مهرب * صادف منه غليلي مشرب

اسمع لما قد جرى لى واطرب * وان شربت عليه فاشرب

(دفع لى بوسة فميم المسك * فبستو ثنتين

لولا نخاف ، إنه مني يبكي * لبستو ميتين) (١٥)

أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة ، وتحدث فيه عن محبوبه الرومى ، مثل الخرجة . فقال : -

في طاعة النديم * وفي هوى الحسان

عصيت كل عاذل * ودنت بافتتان

علقته غزالا * للروم منتهاه

زناره استمالا * حلمى إلى صباه

إن قال لى مقالا * لم أدر ما عناه

أو أشتكى همومى * لم يدر ما عنانى

فالقلب في حبائل * أبدى هواه عانى

قل كيف يستريح * صب متيم

لسانه فصيح * والحب أعجم

ها حالتى تلوح * فهل مترجم

صبى عشقت رومى * وش نحفظ اللسان

الساع ما نشاكل * عاشق بترجمان (١٦)

أما الخرجات الأعجمية ، فسنكتفى منها بمثلين ، من نيف وأربعين خرجة معلومة الآن ، أحدهما للأعمى التطيلى من موشح مطلعه : -

دمع سفوح وضلوع حرار * ماء ونار

ما اجتمعا إلا لأمر كبار

وتمهيده وخرجته : -

لابد لى منه على كل حال

مولى تجنى وجفا واستطال

غادرنى رهن أسى واعتلال

ثم شدا بين الهوى والدلال

ميو الحبيب انفرموا دى أمار

كى نو أدى استار

نو بيس كى نو إى بيجار

وترجمته : حبيبى مريض بداء الحب

وكيف لا ..

ألست ترى أنه لن يئوب (١٧)

وموشح ابن المعلم ، وخرجته : -

أمـــا ودنيا * حسنت بمرآه

ما المجد حيا * كسنا محياه

فاشد وعليا * بسحر سجاياه

بن يا سحاره * ألباكى استاكش بالبيجور

كواندو بينى بيدى أمور

وترجمته : تعالى ياسحاره * الفجر الرائع الجمال

حين يطل يبتغي الوصال (١٨)

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية ، على حد تعبير " بيرس " السيميولوجي الأول ، على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسي المتعدد الأجناس ، الذى قامت فيه المرأة الرومية بدور الخرجة فى الموشحة، وهو دور الأنثى الحاضنة ، وبين بنية هذه الموشحة نفسها ، عندما تعكس بصريا التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة ، المفعمة بالحيوية والخصوبة والشعر .

٤ - كسر النمط الأخلاقى :

فى لفتة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال : -

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة * ويقضى بما يقضى به وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية :

الجد والهزل فى توشيع لحمتها * والنبل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقه ، ويتأسس كجزء من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات . فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه ، ولعبت بقوانينه ، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده ، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتركيب ، فمخرج الأنغام، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل ، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة ، خاصة فى الخرجة ، وإن كانت كلها - كما يقول ابن سناء الملك ، وكأنه يقنن ما لمحه أبو تمام - " هزل كله جد ، وجد كأنه هزل " فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث ، والتعبير والتصوير

تتراءى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة ، وأوضح معالم الوجود الفعلى للإنسان فى المجتمع دون تكلف أو ادعاء أو تصلب . هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحة إلى الأدب العربى ، إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفا ذا أبعاد اجتماعية ، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج ، مما يطيقه حسنا الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشددا وعصبية من حس أسلافنا - لندرك مداه وأهميته ، مثل قول ابن سهل فى موشحة مطلعها : -

يـــــا لحظات للفتن * فى كـــرها أو فى نصـــيب
ترمى وكلى مـــقـــتل * وكلهـــا ســـهم مـــصـــيب
أغريت فى الحسن البديع * فصار دمعى مغـــــريا
شمل الهوى عندى جميع * وأدمعى أيدى ســـــبا
فاستمعى عبدا مطيع * غنى لتعصى الرقـــــبا
هذا الرقيب ما أسوأه ظن * إش لو كان الإنسان مـــريب
يامولتى قـــم نعملو * ذاك الذى الذى ظن الرقيب[١٩].

ويقول الكميت ، وهو أبو عبد الله محمد بن الحسن البطليوسى ، من موشحة مطلعها :-

لاح لـلروض عـلى غـــــر البطاح * زهر زاهـــــر
وثنا جـــيــدا منعم الأقـــــاح * نوره الناضـــر
زارنى منه على وجـــه الصـــبـــاح * أرج عـــــاطر

وتمهيدها وخرجتها : -

وفـــتــاة فـــتنت بحـــسنهـــا * وتثنيـــهـــــــــا
تشتكى طول جـفـاء خـدنهـا * حين يؤذيـهـــــا
وتغنى برقـــيع لحنهـــا * ومـــغـــانيـــهـــا
" ذبت والله أسى ، نطلق صـــياح * قـــد كـســر نهـــدى
وعمل لى فى شفيفاتى جراح * ونثر عقـــــدى " (٢٠).

ومما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان إمرأة أو فتاة ، وأنها تمثل طفرة فى سياق الموشحة ، لتحقق إلى جانب تعدد الأصوات الذى سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعابثة ، وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى ، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق ، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزاوج بين حالات الحياة ، وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : " والمشروع، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستعارا على بعض الألسنة ، إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان " فاذا أضفنا إلى ذلك ما لحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله : - " قال بعضهم ، أظنه عبد الكريم ، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة ، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم " (٢١) أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغانى العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى ، نصف الأعجمى ، وطبيعة العلاقات فيه . وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الأخير مظهرا للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب . ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلا ، فى بعض موشحاته الصوفية ، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة ، وكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه ، وشفرته التى لايستطيع الخروج عليها ، فيقول فى موشحة مطلعها : -

سألت جود فالق الإصباح

هل لــى من ســـــراح

فاح الندى من عرف محبوبى

إذا كان مـا بدا منه مطلوبى

فصيحت يـا مناى ومرغوبى

" حبيبى إن أكلت التفاح

جى واعمل لى آح " (٢٢).

ولكن الخرجة التى لقيت رواجا أكثر من غيرها ، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صورة مجسدة ، هى تلك التى يقول فيها الوشاح : -

ومهاة تشبه القمـــــرا

جفنها للناس قد سحـرا

لست أنسى قولها سحرا

(قد نشب خلخالى فى حلقى * ولباسى جارنا خطفو) (٢٣).

ومن الطريف أن هذا المظهر فى الموشحات هو الذى استهدى به المشارقة أكثر من غيره ، واعتبروه مناط التجديد ، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والرقة والاستخفاف ، وكان منهم بعض كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء ، مثل ابن سناء الملك نفسه وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم ، كما أنه يمكننا أن نقول إن هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل إلى نشوء المكفرات ، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نفس نسق الموشحة الأولى ، مما انتهى إلى تقليص هذا الجنس الأدبى بتغير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية ، وانحصاره فى مراحله الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور ، مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية .

٥ - التناص والشعرية :

يقول " جريماس " فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا " كان الباحث السيميولوجى الروسى " باختين " أول من استعمل مفهوم التناص ، فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحيوية الإجراءات التى تقوم عليها الدراسات المقارنة التى تتضمنه ، والتى يمكن أن تمثل تحولا منهجيا فى نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه ، ولعل عبارة " مارلو " التى يقول فيها إن العمل الفنى لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من أعمال أخرى ، تسمح بادراك أفضل لظاهرة

التناص التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها " (٢٤).

فاذا راجعنا " باختين " وجدنا لديه فصولا شائقة عن الشعرية وحوارية اللغة ، تلقى ضوءا غامرا يفيدنا فى فهم خاصية التناص كما تتجلى فى الموشحة ، إذ يقول : " إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، فعليه أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيا لغته ، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة ، لا لشىء آخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هنا مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن تنطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد ، إذ لا ينبغى أن ينعكس لديه أى تنضد ولا تنوع للغات .. أما الناثر فانه يسلك طريقا مختلفة تماما ، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر عمقا ، لأن ذلك يسهم فى توعيته وتفريده " (٢٥).

ولعل تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات ، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه - كما سنرى بالتفصيل - هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها ، فابن سناء الملك يقول عنها : أنها نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارىء كأنها نثر ، فاذا ما تلقاها وتذوقها أدرك شعريتها ، ويقول ابن خاتمة فى وصف موشحة للقزاز " ومن أظرف ما وقع له فى خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله فى منثور الكلام " ويعلق على ذلك إحسان عباس بقوله : إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية ، فان خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر هام فى نظر الأندلسيين يومئذ " (٢٦) ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات ، فخواصها الفنية أشد تعقيدا من القصيدة المطردة ، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهودا

فى النظم العربى ، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقا فى المستوى اللغوى الواحد ، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاوبها بهذا القدر من السلاسة واليسر ، ومن ثم يصبح منبها حقيقيا لشعرية غير مألوفة من قبل ، إن كثرة متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالبا ما يؤدى إلى التكلف ، من هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله : " ما الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف "

فاذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقوم على أساسه . ولنعتمد هذه المرة على تعريف الباحثة التى اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث ، وهى " جوليا كريستيفا " إذ تقول : " إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة فى نفس الخطاب الشعرى ، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين ، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص ، ومن هذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لايمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لاتقل عن اثنتين ، وكل منها ينفى الآخر .. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح " سوسيير " فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عديد من النصوص فى الرسالة الشعرية ، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزى .. فانتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى " (٢٧) .

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقديا نقاء وتفرد صوتها الشعرى ، وخصوصية أبنيتها التركيبية ، وتوحد مستواها الإبداعى للمؤلف ، بحيث لايشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى ، وإن لا اعتبر ذلك من قبيل السرقات التى مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصى بهذا المنظور ، فان الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد لذلك ، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجه أعجمية، من بقايا أغنية شعبية رومانثية ، أو عامية من قطعة غنائية دارجة ، ويبنى عمله الشعرى

عليها ، مما يتضمن اعتداء جسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومي والتاريخي والفني ، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائي ، ويقيم تجربته في هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ ، بلغة غير عذرية ، مما يقربه من شعرية الواقع المعاش ، بتقلباته التاريخية ، وخبراته المتراكمة في الحياة والفن .

فاذا كان نموذج القصيدة طبقا للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجا لا تاريخيا ، يقوم في الفضاء المطلق ، ويتصور المثل الأعلي للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوى ، يرفض الإحالة ، ويدعى عدم السبق ، ويبرء من التجربة فان الوشاح يفترض تعدد الطبقات في النص ، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية . وتأسيسا على ما يتميز به مصطلح التناص في النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقا لطريقة فهمه لطبيعة النص ، فانه يندرج عند البعض " في إطار الشعرية التكوينية ، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى ، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل ، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة " (٢٨).

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى إبراز الفرق بين نوعين من التناص ، أطلق على أحدهما التناص الضرورى ، وسمى الآخر بالتناص الاختيارى (٢٩) وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة في النوع الأول لا تجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختيارى هو الملائم منهجيا للبحث النقدى . ولعل تحديد نفس الباحث للونين أيضا من التناص ، سماهما بالمحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو النقيضة ، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة ، أن لا يكون حصرا لوظائف التناص بطريقة منطقية مسبقة، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية ، وتحليل تداخلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلاقتها ، واختبار فعالية تراكيبها هي الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف ، ورصد التنوعات ، بعيدا عن الروح التقعيدى الصارم . فاذا استعرضنا طرائق التناص في الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيع الأصداء لإشباع النموذج

٦ - تعدد الأصوات :

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة ، سواء كان تعددا فعليا يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو تعددا مفترضا بأن يجتهد الوشاح أولا فى تمثيل موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه ، ثم يأخذ فى إتمام عمله متقدما من النهاية إلى البداية ، ولابد له فى كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوى مادى يشير به إلى هذا التعدد ، فلا تأتى الخرجة إلا عقب إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك " والخرجة هى أبراز الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة - بل السابقة - وإن كانت الأخيرة، وقولى السابقة لأنها هى التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية " ثم يقول عن الحالة الأولى : " وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق فى خرجته ، بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن " ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلا : "والمشروع ، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستعارا على بعض الألسنة ، إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان ، والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت الذى قبل الخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى أو غني أو غنيت " .

ويحكى ابن سناء الملك فى كتاب آخر له تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول : " وكنت لما أولعت بعمل الموشحات ، قد نكبت عما يعمله المصريون من استعارتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة ، فكنت إذا عملت موشحا لا أستعير خرجة غيرى ، بل أبتكرها وأخترعها ، ولا أرضى باستعارتها ، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة ، وقصدت ما قصدوه ، واخترعت أوزانا ما وقعوا عليها ، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فانها كانت بربرية ، فلما اتفق لى أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره ، وجعلت خرجته فارسية بدلا من الخرجة البربرية " (٣٠).

ويلاحظ أولا أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا ، فأعجمية المغاربة بالفعل هى البربرية ، لكن أعجمية الأندلسيين - وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة ، وأتى بنماذج عديدة من موشحاتهم - وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة ، وأتى بنماذج عديدة من موشحاتهم - كانت الرومانثية الإسبانية التى لم تتوفر لديه بيانات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فان هذا القصد التوشيحى الذى نص عليه كان يتمثل فى الدرجة الأولى فى اختلاف المستوى اللغوى وكسر النمط الأخلاقى والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات داخل الموشحة .

وقد أشار أكبر باحث غربى للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإسبانى " جارثيا جوميث" عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الأعجمية إلى الوظيفة التى كانت تقوم بها داخل الموشحة قائلا : كيف نفسر موقف أول صانع عربى للموشحات ، عندما أخذ خرجه رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته ، وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لابد من إطلاق تسمية جديدة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته " فولكورى سابق لعصره " فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية ، لا لهدف الحفظ الواعى لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أننى أعرف بطبيعة الحال أن الفلوكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى بتسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة ، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون " (٣١).

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية ، بل يوظف بدلا منها فى خرجة الموشح ، أو فى ثناياه ، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالته ، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالى للقصيدة العربية غير المسبوقة ، إنه ليس من قبيل السرقات المستترة ، بل هو قطع الطريق الشعرى والسيطرة عليه ، وفى هذا يقول ابن سناء الملك : " وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهورا فيجعله خرجة ويبنى موشحه عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو: -

علمونى كيف أسلو وإلا * فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

فقال : -

رب خـــــصـــــر دق منـك فــــراقــــا

يعــــقـــد الســـيف عليــــه نطاقــــا

فـــتـــشكى ثقل ردف فــــضـــاقــــا

فلذا دق هواى وجلا * إن مات هوى استراحا

لست أشكو غـــيـــر هجـــر مـــواصـل

مــــذ منعت القلب عن عـــذل عـــاذل

وتغنيت لهم قول قايل

" علمونى كيف أسلو وإلا * فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشيق عن شجاعة التناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التى لاتقتصر على الخرجة ، وإنما تتخلل بنية الموشح ذاته " وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة - لاحظ هذا الوصف الأخلاقى لعمل فنى - من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين ، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بقى أيضا فى بيتى كشاجم : -

يقولون تب والكأس فى كف أغيد * وصوت المثانى والمثلث عال

فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة * وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقى : -

قالوا ولم يقولوا صـــوابا

أفنيت فى المجون الشبابا

فقلت لو نويت مـــتابا

والكأس في يمين غزالي

والصوت في المثالث عال لبدا لي

ويبدو أن تعدد الأصوات ، واختلاف المواقف في النص المستولي عليه ، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع ، وحرضه على توظيفه جماليا في موشحة بلون من المحاكاة التي ينطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتدية .

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثا شديد الحضور في الوجدان الفردي والجماعي للشعراء ، وتكسب بقدمها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب ، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالافتتاحية الموسيقية ، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى في رائعة ابن سهل الإشبيلي : -

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس

فهو في حر وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس

يا بدورا أشرقت يوم النوى * غررا تسلك في نهج الغرر

ما لقلبي في الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عيني النظر

أجتني اللذات مكلوم الجوى * والتذاذي من حبيبي بالفكر

إذ ألفت على غرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة (٣٢) أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقت في الذيوع موشحة ابن سهل ، ومطلعها : -

جادك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل في الأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما * في الكرى أو خلسة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا : -

غادة ألبسها الحسن ملا * تبهر العين جلاء وصقال

عارضت لفظا ومعنى وحلا * قول من أنطقه الحب فقال

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس

فهو فى حر وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس

فيدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة ، يرتكز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذى شرعه السابق ، ويولد من صوره مجموعة جديدة من الصور التى تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها ، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة ، وتتكىء عليها فى بناء دلالتها ، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها فى وجدان الجماعة لتستثير به الحنين للماضى ، والولاء للسلف ، والوصال العاشق مع التراث ، سواء بهذا النمط من التناص المتحاور جزئيا ، أو على النمط الذى سنشير إليه على التوالى من التناص المتحاور كليا ، الذى لا يعمد فيه الوشاح إلى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها فى تركيبه ، بل يتمثل العمل الأصلى بأكمله ويغنى على أنغامه ، مستحضراً له دائما ومتباعدا عنه فى نفس الوقت .

٧ - ترجيع الأصداء وإشباع النموذج

تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة ، على أساس أن ازدواج البؤرة هو " الذى يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة ، وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص ، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بادراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى، فازدواج البؤرة هو الذى لايجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة " (٣٤) .

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز فى الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها ، إذ يتراءى النموذج الأول دائما خلف ما يوازيه ، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائما فى بعض الأحيان فى القصيدة ، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة

ونظامها المطرد ، فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : "وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها ، وأذيلها بموشحات لى ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج فى عدد الأقفال والأبيات على منواله " ، ولم يكن ذلك موقفا جديدا من المشارقة إزاء الموشحات الأندلسية، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعا لقوانينها ، فهى تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه " إشباع النموذج " ، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة ، وسنكتفى بالتمثيل لها بسلالة واحدة ، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة : -

أيها الساقى إليك المشتكى * قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غرته

ويشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا * وسقانى أربعا فى أربع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلا : ونظم الأندلسيون وراءه كثيرا فى هذه الطريقة الأنيقة ، فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة ، فقلت وبالله الاستعانة :

هلك الصب المعنى هل لكا * فى تلاقيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته : -

رب خود علق القلب بها

فهمت عنى توالى حبها

لست أنسى قولها فى صحبها

" كل ما قالوا علمتو بالذكا * الحديث لك وانت يا جار اسمعى "

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه " مفاوضة " ، إذ يقول : -

استخفني هذا السحر فهز أعطافي ، واستخرج بقايا تحفي وألطافي ، فآثرت أن اعارضه ، وأردت أن أفاوضه " (٣٥) وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أدل الكلمات ، إذ لايصبح الإبداع التالي تقليدا للأول ، بل إعادة قراءة له ، تجره إلى منطقة دلالية جديدة ، إذ نشتبك معه في حوار جدلي ، ومباراة حية ، يترتب عليهما وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا ، وإذا كان تعدد الأصوات الجزئي قد اقتصر في الأغلب الأعم على منطقة الخرجة فان هذا الترجيع الغنائي الذي يتمثل لنا وكأنه إنشاد فردي مبطن بأصوات المجموعة المتراكبة عليه كان يستمر طوال الدور فيخلق هذا اللحن الجماعي الذي طالما افتقده الشعر العربي .

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة ، يقول عنه ابن سناء الملك : -
" وما كان منها في الزهد يقال له المكفر ، والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره " وهنا يلتحم التناص بالانحراف ، أو ربما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : " الفجوة : مسافة التوتر التي تفيض بالشعرية ، وهي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين ، إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، ونظام فني وفكري جديد (٣٦) .

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربي الذي كتبه لموشحه ابن زهر المشار إليها ويقول فيه: -

عندما لاح لعيني المشتكا * ذبت شوقا للذي كان معي

أيها البيت العتيق المشرف

جاءك العبد الضعيف المسرف

عينه بالدمع شوقا تذرف

ويقول في تمهيده وخرجته : -

أيها الساقي اسقني لا تأتلي

فلقد أتعب فكــــرى عذلى

ولقد أنشده ما قيل لى

(أيهـا السـاقى إليك المشـتكى) * ضـاعت الشكوى إذا لم تنفع [٣٧]

وإذا كان ابن عربى يكفر عن ذنب غيره ، فان ابن سناء الملك ينظم موشحا رائقا يختمه بقوله : -

حن فـــــــــؤادى ومـــثله حنـا * لمرة الهـــجــر حلو المجنى

وإن بعـــضى ببـــعــضـــهــا جنا * فظل يكنى مـــتـــيم غنى

صغيــــــــــرى لا ينام من تحتى هما * جاع المسكين وصاح يا ستى مما

ثم لا يلبث اتباعا لهذا التقليد أن يكفر بقوله يختم به أو يغلق دار طرازه : -

يـارب عـــفـــوا فـــاننى جـــاهل * يالتـــينى عنك لم أكن ذاهل

وليـــتنى مـــا اغـــتـــررت بالزايل * وليـــتنى قط لم أكن قـــابل

" جاع المسكين وصاح ياستى مما "

وبهـذا التكفير عـن ذنوب الموشحات الشعـرية ، تنطفىء تجربة الخروج على الأنماط الموسيقيـة واللغوية والأخلاقيـة ، يتشبع نموذج التوشيح ، ويدخل فى المشرق العربى دائرة مغلقة هى الموشحات الدينية ، التى لاتزال أصداؤها ترجع أنغاما معتقة قديمة ، لجنس أدبى مقبور ، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح فى أشبيلية المطرزة . وقرطبة الزهراء ، وجنة العريف في غرناطة ، بالحب والفن ، والجمال والحرية .

هوامش البحث :

١ - أنظر : فضائل الأندلس وأهلها ، رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندى . تحقيق ونشر د. صلاح الدين المنجد ، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥٠ / ٥١ .

٢ - ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق ونشر د . جودة الركابى دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .

٣ - أبو الحسن على بن بسام الشنتريني : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق د. إحسان عباس ، القسم الأول ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٩ . صفحة ٤٦٩ .

٤ - ابن سعيد الأندلسى : المقتطف من أزاهر الطرف ، تحقيق د . سيد حنفى القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .

٥ - سيد غازى :ديوان الموشحات الأندلسية ، المجلد الأول ، الاسكندرية ١٩٧٩ صفحة١٤ .

٦ - صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى : توشيع التوشيح ، تحقيق ألبير حبيب مطلق ، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣١ / ٣٢ .

٧ - ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧ .

٨ - عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩

٩ - صفى الدين الحلى : العاطل الحالى ، نقلا عن محمد زكريا عنانى ، الموشحات الأندلسية ، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٣ / ١٢٤ .

١٠ - عبد العزيز الأهوانى ، المصدر السابق ، صفحة ٤٩ .

١١ - إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى ، الجزء الثانى ، بيروت ١٩٧٤، صفحة ٢٤٤ .

١٢ - عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق د . على عبد الواحد وافى . القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥٠ .

١٣ - ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٣١ / ٣٢ .

١٤ - عدنان محمد آل طعمه : موشحات ابن بقى الطليلى وخصائصها الفنية ، دراسة ونص ، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .

١٥ - ابن سناء الملك ، المصدر السابق ، صفحة ٨٧ / ٨٨ .

١٦ - ديوان ابن خاتمة ، تحقيق محمد رضوان الداية ، بيروت ١٩٧٢ صفحة ١٢٧

١٧ - ديوان الأعمى التطيلى ، تحقيق د . إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٣ . صفحة ٢٦٢ .

١٨ - سيد غازى : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥ .

١٩ - ديوان ابن سهل الأندلسى ، تحقيق د . إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٧ ، صفحة ٢٩٢ .

٢٠ - لســـان الدين بن الخطيب : جـيش التــوشــيح ، تحــقــيق هلال ناجى ، تونس ١٩٦٧ ، صفحة ٩٤ .

٢١ - ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، جـ ٢ بيروت ١٩٨١ صفحة ١٢٤ .

٢٢ - سيد غازى : المصدر السابق ، الجزء الثانى ، صفحة ٢٧٤ - ٢٧٦ .

٢٣ - صلاح الدين الصفدى ، المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .

٢٤ - A.J.Greimas . J . Caurtes Semiotica . Trad . Madrid 1982 . Pg 227 . 228 .

٢٥ - ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ١٩٨٧ . صفحة ٦٥ .

٢٦ - إحسان عباس ، المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤ .

٢٧ - Kristeva , Julia . Semiotica . Trad . Madrid 1981 . Pag 66 .

٢٨ - مارك أنجينو : فى أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المدينى . بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .

٢٩ - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى ، استراتيجية التناص ، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .

٣٠ - ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول ، مخطوط ، نقلا عن محمد زكريا عنانى ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦ .

٣١ - Garcia Gomez , Emilio : Las Jarchas Romances de la Serie Arabe en Su marco . Madrid 1965 . Pag 38 .

٣٢ - محمد زكريا عنانى ، المصدر السابق ، صفحة ٥٣ .

٣٣ - سيد غازى : المصدر السابق . صفحة ٤٨٨ .

٣٤ - صـبـرى حـافظ : التناص وإشـاريات العـمل الأدبى ، ألف مـجلة البـلاغـة المقـارنة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .

٣٥ - صلاح الدين الصفدى : المصدر السابق ، صفحة ١٢٦ / ١٣١ .

٣٦ - كمال أبو ديب : الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ صفحة ٤٠ .

٣٧ - محى الدين بن عربى ، نقلا عن سيد غازى ، المصدر السابق ، صفحة ٣١٨ .

٧ - حوار التماهى
بين طه حسين والمعرى والمتنبى

١ - ١ يعد الحوار أقصى درجات التكيف التى يبلغها الخطاب كى يستجيب لشروط التلقى ، ويفتح ثغرات التواصل فى أبنية الوعى والفكر ، فاذا دار بين كبار الأدباء فهو حوار أدبى ، أى فى صميم الشعرية . لكن عندما تمثل أطرافه ذرى الفكر الشعرى والأدبى فى عصرين متباعدين ، يفصل بينهما أكثر من ألف عام ، فان الحوار يكتسب حينئذ خصوصية فريدة ، لأنه يكشف عن هذا العقل العربى إبان تكونه من جانب ، وعبر انبعاثه لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنسانى من جانب آخر . ويصبح اختباراً للعناصر الصالحة للبقاء فى هذه الشعرية ، مع إدراجها فى أبنية جديدة تتسق مع منظومات الفكر والعلم والفنون المحدثة . وكما يقول « تودوروف » فان «كل فهم هو التقاء بين خطابين ؛ أى حوار . ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر . وحتى إن هو تمكن من ذلك فان النتيجة ستكون عديمة الفائدة ، لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول »[١] . وتأسيسا على ذلك فان فهم المعرى للمتنبى ، كما تجلى خاصة فى شرحه المنشور مؤخرا لديوانه بعنوان « معجز أحمد »[٢] حوار معه ، وفهم طه حسين لكليهما بلورة معاصرة لأبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثى الشيق .

وطبقا لباختين فان « تفكير كل فرد وعالمه الداخلى ينعمان بسماع مجتمعى خاص ووطيد ، تتكون فى مناخه استنباطات الفرد الداخلية وحوافزه وتقديراته .. وكلما كان هذا الفرد أكثر تناقضاً كلما اقترب هذا السماع من السماع المتوسط للإبداع الأيديولوجى . إلا أن المخاطب المثالى لا يستطيع غالباً أن يتجاوز حدود طبقة وعصر معينين » [٣]. غير أن الأمر يختلف عن ذلك عند كبار المبدعين فى الفكر والثقافة ، فهم يتميزون بقدرتهم على اختراق هذا المستوى من السماع المتوسط المتعدد عبر طبقات وعصور مختلفة ، وليس من الضرورى أن يكون مخاطبهم مثالياً ؛ أى متطابقا مع شروط المرسل ، بل إنه عن طريق التخالف فى الوعى والإدراك تبرز فوارق المجتمعات ومتغيرات العصور . فاذا كان هذا المستمع على درجة مكافئة للمرسل أصبح حوارهما حواراً بين الأجيال والثقافات . ومما

يجعل هذا الحوار أدخل فى مجال الشعرية أنه يقوم بين النصوص لا بين الشخوص ، فلقاء هؤلاء الثلاثة تم على الورق ، فاستبصر كل منهم صاحبه دون أن يبصره ، وتأمله عبر كلماته ، وتوجه إليه واعيا فى معظم الأحيان .

ولنبدأ بالنقطة الأولى زمنيا فى دائرة هذا الحوار . كان المتنبى مدركاً لمن يتوجه إليهم بشعره ، وهم العلماء والمثقفون فى الدرجة الأولى . وفيما يرويه عنه « ابن جنى » إشارة لذلك إذ يقول :

« وقال - أى المتنبى - لى يوماً : أتظن أن عنايتى بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك ، لو كان لهم لكفاهم منه البيت ، قلت : فلمن هى ؟ قال : هى لك ولأشباهك » (٤).

وقد أدرك المعرى أنه لا يقع فحسب ضمن هؤلاء الأشباه ، بل هو مقصود بالذات ، إنه القارىء المشار إليه فى النص الذى يفضى له الشعر ويتنبأ به الشاعر ، فيروى « ابن خلكان» أنه « لما فرغ من تصنيف اللامع العزيزى ، فى شرح شعر المتنبى وقرىء عليه أخذ الجماعة فى وصفه فقال أبو العلاء : كأنما نظر إلى بلحظ الغيب حيث يقول : -

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى   وأسمعت كلماتى من به صمم

ويتابع ابن « خلكان » وصف هذا المشار إليه فى علاقته ببقية كبار الشعراء العرب وحواره معهم قائلا « واختصر ديوان أبى تمام وشرحه وسماه « ذكرى حبيب » وديوان البحترى وسماه « عبث الوليد » وديوان المتنبى وسماه « معجز أحمد » وتكلم على غريب أشعارهم ومعانيها ومآخذهم ، وتولى الانتصار لهم والنقد فى بعض المواضيع عليهم ، والتوجيه فى أماكن لخطئهم » . ومن الواضح أن صيغ التورية فى هذه العناوين الفنية تشير إلى اختبار المعرى لنسبه الشعرى وانتمائه المتراوح فى العمق إلى هذا الثالوث الشعرى العظيم ، وإن كنا سنقتصر على علاقته بالمتنبى فحسب ضمن هذا الثالوث الجديد الذى يمثل هرماً مقلوباً يحتل طرفى قاعدته كل من المتنبى والمعرى ، ويتربص بهما فى أسفله طه حسين .

٢ - ١ بوسعنا أن نعتبر المعرى فى شرحه « لمعجز أحمد » قارئا نموذجيا للمتنبى لنبرز

أمرين على قدر كبير من الأهمية فى « الأدبية العربية » : -

أولهما : يتصل بمشكلة العلاقة بين الشاعر وتراثه الفنى ، مما كان يحلو للقدماء أن يطلقوا عليه إسم « » السرقات الشعرية » ، وقد ظفر المتنبى منها بنصيب الأسد فكثرت الكتب والشروح والتعليقات والرسائل فى سرقاته مما يمثل باباً خصباً فى النقد التطبيقى العربى الذى أدانه تارة ودافع عنه تارة أخرى ، وتوسط بين أنصاره وخصومه تارة ثالثة ، وتأتى قراءة المعرى الواعية المستبصرة لتقدم لنا فى تقديرى حلاً مدهشاً لهذه الإشكالية ، يكاد يغرينا بنقل الجدل حولها إلى مستوى آخر يتصل بمنظور جديد فى النقد يتمثل فى مصطلح « التناص » بما يفرضه من إعادة وضع للمشكلة فى ضوء المعطيات الجديدة لنظرية اللغة ، والفهم المحدث لعلاقة الفنان بتراثه القديم إثباتاً ونفياً .

أما الأمر الثانى الذى يثيره شرح المعرى لمعجز أحمد فهو يتعلق بتساؤل نطرحه على عجل عما يمكن أن يقدمه التفسير اللغوى البحت من إضاءة كاشفة للأساليب الشعرية تبرز خصوصيات المبدعين . ولعل نموذج المعرى شارحا بجهازه المعرفى اللغوى المحيط ، وحساسيته الشعرية والنقدية اللافتة ، وقرب عهده بالنص المرسل ، وإعجابه المطلق به ، كل ذلك يمثل شروطا إيجابية كنا نتوقع بعدها أن يسفر هذا التحليل اللغوى عن رصد دقيق لمعالم أسلوب المتنبى الشعرى ، لكننا سنلاحظ أن توقعنا لم يكن صائبا ، لأن هذا القارىء النموذجى لم يطرح على سمعه ذلك السؤال ، ولم يعن بتتبع المعالم المائزة فى صياغات المتن المشروح .

على أننا لا مفر من أن نقتطع من أطراف هاتين المشكلتين المعقدتين ما يلتئم مع دائرة الحوار التى نتخذها محورا للبحث ، دون أن نذهب بعيدا لاستيفاء جوانبها العديدة ، التزاما باقتصاد البحث ، وتكثيفه فحسب عند نقطة التفاعل بين جماليات التأثير وحساسية التلقى والقراءة عند أدبائنا الثلاثة .

وعندما نستعرض بالأرقام المادة الشعرية التى يتكون منها ديوان المتنبى كما شرحه أبو العلاء نجدها تتمثل فى جملة من القصائد والمقطعات يصل عددها إلى ٢٩٠ قطعة ، ومن الطريف أن نلاحظ أنها تتراوح فى الحجم بين طرفين ، فاما أن تكون بينة القصر لا تتجاوز

عدة أبيات ، أو تكون فى الأغلب الأعم منها قصائد تدور حول ٤٠ بيتاً ، ومما يؤثر عن المتنبى أنه قد « احتج عن تخصيص أبياته بالأربعين دون غيرها من العدد بحجة غريبة ، وهى أنه جعلها كعدد السنين التى يرى الإنسان فيها من القوة والشباب وقضاء الأوطار ما لايراه فى الزيادة عليها ، فاعتذر بألطف اعتذار فى أنه لم يزد القصيدة على هذه العدة »(٦). والإشارة هنا إلى قصيدته فى مدح ابن العميد التى يقول فيها : -

فبعثنا بأربعين مهار ... كل مهر ميدانه إنشاده

فالربط بين حيوية القصيدة وعمر الرجل المتوسط النشط من العلاقات المثيرة للإنتباه ، وكأن قصائد أبى الطيب تتنبأ مثله حتى تبلغ الأربعين فتشبع حاجاته الشعرية . بيد أن الذى يعنينا الآن هو أن نحصى عدد أبيات هذه المقطعات والقصائد فنجدها تبلغ ٥٣٣٨ بيتا ، وهو رقم ضئيل كميا إذا قيس بما أثر عن المعرى نفسه من أن نظمه قد بلغ مائة ألف بيت عدا النثر .

إذا ارتضينا شهادة أبى العلاء ، وحسه الفنى ، وذاكرته الأدبية ، وجدنا أن الأبيات التى تثير فى نفسه تذكر نظائرها لدى الشعراء الآخرين ، دون أن يستخدم مطلقا كلمة «السرقة » بل يؤثر عليها عبارات فنية راقية ، مثل و « هذا مأخوذ من قوله » ، أو «ومثل هذا قول الشاعر » ، الخ لا تكاد تتجاوز ٥١٢ بيتا من الشعر ، موزعة على عدد ضخم من الشعراء والنصوص المجهولة المؤلف وبعض الآيات القرآنية والأمثال السائرة ، أى أن نسبة المأخوذ من شعر المتنبى طبقا لشهادة هذا القارىء النموذجى لا تصل إلى ١٠ ٪ من جملة إنتاجه ، أهمها - كميا - أبيات أبى تمام التى تصل إلى ٥٧ بيتا ، أى حوالى ١١ ٪ من هذا المأخوذ ، يليه البحترى وله ٢٠ بيتا ، وأبو نواس ١٤ بيتا ، وابن الرومى ١٢ بيتا وبشار ٧ أبيات .

ومعنى هذا أن أقرب الشعراء من ذاكرة المتنبى هو أبو تمام كما لاحظ القدماء بالفعل ، لكن ما يشهد المعرى بتقاربه معه لا يكاد يعدو ١ ٪ من جملة أشعار المتنبى ، وهى نسبة بالغة الضآلة ، مما يكشف لنا عن عبث الجهد النقدى الهائل الذى بذله الباحثون والأدباء فى الكشف عن فضيحة « سرقات » المتنبى ، إذا أخذنا بهذا المعيار الكمى فى رصد

الظاهرة واستخلصنا منه نتائجه الكيفية ، مرتضين شهادة المعرى ، باعتباره قارئاً نموذجياً حريصا على إقامة حوار لغوى وشعرى مع هذه المادة ، يتميز بحافظة مستوعبة كما سنوضح فيما بعدُ ، ويتسم بقدرة فائقة على اكتشاف الجذور وتتبع المنابع الخفية للصياغات الشعرية . غير أنه من واجبنا ألا نسرف في الاعتداد بهذه النتيجة ، لأن المعرى لم يكن متربصاً بالمتنبى ، يتسقط ما يعتبره أخطاءه مثل سواه ، ويتتبع باستقصاء أبياته المأخوذة عن غيره، أو المماثلة لسواه ، بل كان يصدر فى ذلك عن حسٍ لطيف ، ومزاج انتقائى ، فقد يكون التماثل بادها فى مثل قول أبى الطيب يصف عجاجة الحرب وغباره .

فكأنما كُسِي النهار بها دجى ليل وأطلعت الرماح كوكبا

فلا يذكره ذلك ، أولا يريد أن يتذكر به قولة بشار الشهيرة فى كتب البلاغة ، كنموذج للتشبيه التمثيلى المركب :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

مع تقارب عناصر الصورة ، لأنه لا يتعقب العلاقات ليدينها ، بقدر ما يكشف عن تواصل الشعرية العربية ، وينحو إلى ترسيخ تقاليدها ، وتنامى ما تصل إليه من المجازات، ولعل المعرى فى ذلك لا يختلف كثيرا عما سنراه عند طه حسين فى إيثار لمنهج اللحظات المتقاطعة الهاربة ، وتركيزه على لحظة التصادم للقارىء مع رسالة المبدع بطريقة خاطفة وانتقائية ، مما يتولد عنه عنصر الديمومة الجوهرى للشعر .

٣ - ١ ونمضى أفقياً فى تتبع قاعدة هذا المثلث لنرى طرفا من حوار المعرى مع المتنبى فنجد أنه كان يرتكز على مبدأ الإعجاب العميق بشعريته والدفاع القوى عنه والاختصام مع الآخرين من أجله ، وسنورد بعض أخباره الدالة قبل أن نقتطع طرفا آخر من نماذج قراءته اللغوية لهذا الشعر .

فيحكى الرواة أن أبا العلاء كان إذا ذكر الشعراء يقول : قال أبو نواس كذا ، قال البحترى كذا ، قال أبو تمام كذا ، فإذا أراد المتنبى قال : قال الشاعر كذا ، تعظيما له . فقيل له يوما : لقد أسرفت فى وصفك المتنبى قال : أليس هو القائل :

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بهـــا   وقـوف شـحـيح ضاع فى التـرب خـاتمه

فقيل له : كم قدر ما يقف الشحيح على الخاتم ؟ قال : أربعين يوما . فقيل له : ومن أين علمت ذلك ؟ قال : سليمان بن داود عليهما السلام وقف على طلب الخاتم أربعين يومـا . فقيل له : ومن أين علمت أنه بخيل ؟ قال : من قوله تعالى « وهب لى ملكا لا ينبغى لأحد من بعدى » وما كان عليه أن يهب الله لعباده أضعاف ملكه » (٧).

ولو صح هذا الخبر عن أبى العلاء لكان أقرب إلى الدعابة منه إلى الجد ، لأن رده على من يرميه بالإسراف فى الاعتداد بشعرية المتنبى بذكر هذا البيت على وجه التحديد ، مع ما فيه من تصوير قريب ، إنما ينصرف إلى خلق مناسبة للاستطراد ، واستعراض علمه بأخبار الأقدمين ، ومعابثته لسير بعض الأنبياء بنقدهم معتمدا على النص المقدس ، أما البيت فى حد ذاته فلا يقدم دليلا واضحا على تفوق المتنبى المطلق واستئثاره بلقب الشاعر دون سواه. وأكثر منه دلالة على سر إعجاب المعرى بأبى الطيب ما يذكره « ابن الشجرى » فى أماليه من أن أبا العلاء قال فى قول المتنبى :

إلف هذا الهـــواء أوقع فى الأنـفس   أن الحـــمـــام مـــــر المذاق

والأسى قـبـل فـرقـة الروح عـجـز   والأسى لا يـكون بعـد الفـــراق

هذان البيتان يفضلان كتابا من كتب الفلسفة ، لأنهما متناهيان فى الصدق وحسن النظام ، ولو لم يقل شاعر سواهما لكان فيهما جمال وشرف (٨).

فالصدق والنبل والجمال وحسن الصياغة قيم فكرية وفنية تشير إلى أسباب تعلقه بمحاوره الأول وتمثله لعالمه وإيثاره له .

ويبدو أن المعرى بدوره كان بالغ الصدق فى ولائه الفنى لصاحبه حتى ليخاصم أصحاب الجاه والسطوة من أجله ويرد غيبته ويدفع عنه التهم بذكاء شديد وتعريض لماح ، ومن ذلك ما يروى من أنه كان يوما حاضرا فى مجلس الشريف المرتضى ، وهو شقيق الشريف الرضى الشاعر العلوى المشهور ، فجرى ذكر المتنبى ، فهضم المرتضى من جانبه ، فقال المعرى : لو لم يكن له من شعر إلا قوله :

لك يا منازل فى القلوب منازل

لكفاه . فغضب المرتضى وأمر باخراجه بطريقة مهينة ، وقال لمن حوله : أتدرون ما عنى؟ فقالوا : لا . قال : عنى به قول المتنبى :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص　　　فهى الشهادة لى بأنى كامل (٩)

فمن ينتقص المتنبى يستحضر فى وعيه كل قصائده ، ويدرك بلمحة خاطفة تعريض أبى العلاء الذكى المرهف به ، ثم لا يقتضيه هذا العلم بالشعر توقيرا للشعراء ولا احتراما لصحبتهم .

أما التهمة الكبرى التى ينبرى المعرى فى رسالة الغفران لردها عن المتنبى فهى المتعلقة بهذا اللقب على وجه التحديد ، فيقول أبو العلاء : « حدثت أنه كان إذا سئل عن حقيقة هذا اللقب « المتنبى » قال : هو من النَّبْوَة ، أى المرتفع من الأرض ، وكان قد طمع فى شىء قد طمع فيه من هو دونه . وإنما هى مقادير ، يديرها فى العلو مدير ، يظفر بها من وفق ، ولا يراع بالمجتهد أن يخفق . وقد دلت أشياء فى ديوانه ، أنه كان متألها (أى يعتقد فى وجود الله) ومثل غيره من الناس متدلها ، فمن ذلك قوله :

تغرب لا مستعظما غير نفسه　　　ولا قابلا إلا لخالقه حكما

وقوله :

ما أقدر الله أن يُخزى بريته　　　ولا يصدق قوما فى الذى زعموا

وإذا رجع إلى الحقائق ، فنطق اللسان لا ينبىء عن اعتقاد الإنسان ، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق . ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تدينا ، وإنما يجعل ذلك تزيناً » (١٠) .

ويغلب على المعرى فى هذا الدفاع الحار عن صاحبه حسه اللغوى الدقيق واستثماره لعلمه بالشعر ، وتعريضه بمن يتهم الناس فى عقائدهم ، فهو أولا - مسندا ذلك للمتنبى - يحاول تفسير الكلمة من جذر آخر يختلف عن النبوة ، ثم يشير إلى طموحه للملك وجدارته به . ويذكر من أبياته ما يبرهن به على صحة عقيدته ويدعو بالخزى على أعدائه ، ولكنه لا

يلبث أن يتخذ سمت المفكر الفيلسوف ليشير إلى أن مأساة اللغة أنها وقد جعلت للتواصل الصادق والتعبير الصريح قد أحالها الإنسان إلى أداة للكذب والنفاق والتجمل وإخفاء مقاصده ، ومن ثم لا ينبغى لمن يرجع إلى الحقائق أن يغتر بالأقاويل أو يخدع بالظواهر .

والذى يتتبع أحكام القيمة فى شرح المعرى لديوان المتنبى - على ندرتها وقلتها - يجدها لا تخرج عن أحد أمرين : إما أن يبدى بقدر كبير من التحفظ إعجابه الحقيقى بالشعر كما سنرى فى بعض الأمثلة ، وإما أن يعلن مخالفته له وإدانته لما ذهب إليه من مبالغة تفضى به إلي الكذب ، وأجمل ما كان يؤثره ويعتز به هو الصدق ، وقد أعلن انفصاله عن المتنبى ومخالفته له عندما يكذب ويسرف على نفسه ، أما ما عدا ذلك فهو شديد الإعجاب به ، والدفاع عنه ، والتواصل المستمر والحوار الخصب معه .

٤ - ١ فاذا اخترنا بعض الظواهر اللغوية التى ينتبه إليها المعرى فى قراءته لشعر المتنبى محاولين العثور على دلالتها الأسلوبية وجدنا بعض الملامح المتميزة التى يمكن تركيزها فى النقاط الآتية :

١ - يلاحظ المعرى بطريقته الدقيقة ، وعبارته المحكمة ، واقتصاده اللافت فى الإشارة كيف ينتقل المتنبى من مجال دلالى إلى آخر فى تعليقه على هذا البيت :

تولـــــوا بغـتــه فكأن بيناً   تهـيـبنى فـفـاجـأنى اغـتـيـالا

فيقول : البغتة ، والفجاءة ، والاغتيال متقاربة برحليهم قبل وقوعه . فكأن البين كان يخاف منى أن يجاهرنى بالإقدام على ، فهجم على وأنا غافل عنه . فقوله « تهيبنى » من ألفاظ الفخر استعمله فى الغزل [١١]. ومن الواضح أن المتنبى كان فى هذه المقدمة الغزلية، على عادته فى معظم شعره الغزلى ، مشغولا بنفسه ، مفتونا بذاته ، بعيدا عن أحوال العشاق وصباباتهم ووجدهم ، حتى ليتصور أنه لمهابته وجلالته يخشى الفراق والبين الاقتراب منه ، ثم يهجم عليه ليغتاله ، مثلما يحدث لكبار الملوك والأمراء ، عند رحيل الأحباب . والمعرى يؤدى باشارته الموجزة لاستعمال معجم الفخر فى سياق الغزل هذا المعنى دون أن يسرف على نفسه أو يلوم صاحبه ، فهو دقيق فى الوصف ، ضنين بأحكام القيمة .

ب - يقول المتنبى فى وصف الأسد الذى قاتله بدر بن عمار :

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه فكأنه آس يجس عليلاً

فتنقدح هذه الصورة الجليلة فى نفس أبى العلاء ، فيخف إليها محاورا عندما يدعونا للتواضع ونبذ التيه والوحشية على طريقة المخالفة :

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

فالوطء الثقيل هو مظهر الكبرياء والتيه ، والتخفف عنده نظير ترفق أبى الطيب ، لكن بقية الصورة متفردة عند كل منهما ، لأنه لا يحتذى نموذج من سبقه ، وإنما يفاوضه ويتجاوزه ، مع تميز كل شاعر بمفارقته الخاصة ، فالمتنبى يجعل الأسد حانيا كالطبيب لا مهلكا كالداء كما يظن الناس ، والمعرى يجعل بشرة الأرض من أجساد الناس ، فيجمع كل منهما النقائض على طريقته بعد أن ينطلق من الوطء الرفيق وما ينبنى عليه من كبرياء عند المتنبى القاطع ، وتواضع عند المعرى الراهب ، إذ يلون كل منهما الصورة بأصباغه النفسية وحالاته الوجدانية المتميزة ، فيقوم حوار الشعر بجلاء المواقف وإبراز الخصوصيات.

ج - يقول المتنبى فى مدح أبى أيوب أحمد بن عمران :

ذُكر الأنام لنا فكان قصيدة كنت البديع الفرد من أبياتها

ويشرحه أبو العلاء المعرى قائلا : « يقول : الناس بمنزلة القصيدة ، والممدوح بمنزلة البيت البديع الفرد من هذه القصيدة . قال أبو الفتح ابن جنى : هذا البيت هو البديع الفرد من هذه القصيدة » (١٢). وأحسب أن المعرى يتكىء على ابن جنى ويشاركه فى هذا الإعجاب بشعر المتنبى ، وتلك دلالة النقل عنه ، وكان بوسعه أن يسهب فى تفصيل أسباب هذا التفضيل ، فرؤية الأحياء وهم ينتظمون فى سلك الشعرية ، لكى يكون هذا الإنسان أكثر أفرادهم تحقيقا للإبداع لمحة فنية شيقة ، تشير إلى استغراق المتنبى فى عالمه الشعرى ، وإكساب خواصه للعالم الخارجى ، وحسبه أن يتمثل الحياة قصيدة والأحياء أبياتها كى يسجل شعرية الأنام .

د - فى قصيدة المتنبى التى يقول فيها :

هام الفؤاد بأعرابية سكنت بيتا من القلب لم تمدد له طنبا

مظلومـــة القد فى تشبيهه غصناً　　مظلومـــة الريق فى تشبيهه ضربا

بيـضـا ء تطمع فيـمـا تحت حلتـهـا　　وعـز ذلك مطلوبا إذا طلبـــــا

يصف مدوحه بقوله :

بيـاض وجـه يريك الشـمس حـالكة　　ودُرُّ لفظ يريك الــدر مـخـشلبـا

ويعلق المعرى قائلا : « المخشلب الردىء من الدر ، وقيل هو الخرز الأبيض الذى يشبه اللؤلؤ . ليس بعربى ، لكنه استعمله على ماجرت به عادة العامة فى الاستعمال ، واسمه فى اللغة الخضض » (١٣) .

وهنا نلاحظ أن المتنبى لا يتورع عن إدماج الكلمة العامية فى نسيجه الفصيح بما يكمن فيها من طرافة وسوقية ، لا تقسره على ذلك ضرورة القافية بل تبرز هذه الطرافة مضاعفة ، خاصة لأنها تعكس بتقابلها الدلالى مع كلمة الدر انحطاطا لغويا يدعم فى منظوره انخفاض القيمة ويتسق مع روح الابتذال الشائعة فى المقطوعة من التعبير بمظلومة، ومن الكناية الفاحشة عن الطمع فيها تحت حلتها مهما عز بعد ذلك .

ولا يتصدى المعرى لتخطئته أو تسفيهه ، بل يكتفى بالعرض المحايد مبررا له بأنه يجرى على استعمال العامة ، مما يتضمن اعترافا بشرعية هذا الجريان ، وكأن سلطة المعرى اللغوية لا تتحرج من هذا التسامح الشعرى بل تتغاضى عنه وربما تستلذه وتطربه .

هـ - ولنقرأ نموذجا لفهم المعرى للدلالات المتعددة عند المتنبى وتفسيره لها ، وذلك فى تعليقه على بيت المتنبى الذى يقول :

إذا بدا حـجـبت عـينيك هيبـتـه　　وليس يحـجبـه سـتـر إذا احـتـجـبـا

« يقول : إذا ظهر للناس من الحجاب ، حجبت عينيك هيبته ، فلا تقدر أن تنظر إليه لجلالته ، فكأنه محتجب ، وهو كما قال الفرزدق : -

وإذا الرجـال رأوا يزيد رأيتـهـم　　خـضـع الرقـاب نواكس الأبصـار

وقوله : ليس يحجبه ستر إذا احتجبا . فيه ثلاثة أقوال :

أحدهما : أنه إذا احتجب يطلع على ما غاب من أحوال الناس ، فلا يخفى عنه شيء ، فكأنه غير محتجب .

والثاني : أنه إذا احتجب لا يمكنه ذلك ، لأن نور وجهه ينم عليه ويخترق الحجاب إليه، وهي كقوله : { أى المتنبى }

أصبحت تأمر بالحجاب لخلوة هيهات لست على الحجاب بقادر

والثالث : أراد أنه ليس بشديد الاحتجاب ، فمن أراد الدخول عليه لايصعب عليه رؤيته وإن كان محتجبا لتواضعه » (١٤).

ومن الواضح أن هذه التفسيرات تنبثق كلها من النص ومن السياق الثقافى عامة والشعرى خاصة ، وهى بذلك لا تصل إلي درجة التأويل ، غير أنها محاولة أولى لاجتلاء تعدد الدلالات الشعرية ومشروعيتها فى القراءة .

١ - ٢ عندما ننتقل إلى رأس المثلث الحوارى لنقف مع طه حسين فى تفاعله الأدبى مع صاحبيه نجد أنه من بين مصطلحات الجهاز المعرفى النقدى المحدث هناك توصيف ينطبق عليه إلى درجة كبيرة ، وهو مأخوذ من مجال « الهرمينيوطيقا » ويتميز بتضمنه لعدة مستويات تحدد من خلالها مواقف المتلقى عامة والناقد التأويلى فى ممارسته للتجربة الجمالية بصفة خاصة ، وأعنى به مصطلح « التماهى » الذى يشير إلى توحد المتلقى مع المرسل وامتزاج العناصر الجوهرية فى شخصيتهما ، وقد حدد العلماء خمسة أنماط من التماهى هى على التوالى : -

- تماهى التداعى ، ويعتمد على علاقة اللعب والصراع .
- تماهى الإعجاب ، ويتم مع الأبطال الأفذاذ الشاملين
- تماهى الإشفاق ، ويتصل بالأبطال الناقصين العاديين .
- تماهى التطهير ، ويتعلق بالأبطال المعذبين المقهورين
- تماهى التهكم ، ويتوجه نحو الأبطال المنفيين المضادين .

على أن هذا التماهى مع البطل بمستوياته المختلفة لا يستنفد إمكانات التماهى

الجمالية فقد يتم عبر أشكال مميزة خاصة فى تلك المواقف الاستبدالية التى تتجلى فى التجربة الغنائية . ومع أن البطل الأدبى / المؤلف يمر بمحنة شديدة منذ فترة طويلة فى النقد الحديث وفى الأدب كذلك ، حتى لقد عُد ميتاً فى الآونة الأخيرة عدة مرات إلا أنه يظل شخصية ضرورية لأقصى درجة فى النظرية الجمالية . فالنماذج الفاعلة فى التماهى مع البطل تقدم لنا حصيلة غنية بالبيانات الكاشفة عن العلاقات الوظيفية بين النص والقارىء، وهى التى تكون المستوى الأولى للتجربة الجمالية (١٥).

ومنذ فترة مبكرة روى طه حسين قصة ولعه بالمعرى ، إذ بدأت بكره شديد له وللمتنبى ولأبى تمام ، تأثرا بمدرسة المرصفى الرافضة لأصحاب البديع والفلسفة المحدثين . ثم عرض له - على حد تعبيره - أن يدرس أبا العلاء ، ذلك الذى كان قد أبغضه ونفر منه ، فرأى بينه وبين الرجل « تشابها فى هذه الآفة المحتومة ، لحقت كلينا فى أول صباه ، فأثرت فى حياته أثرا غير قليل » (١٦) . فقدم بحثه عنه لنيل شهادة العالمية ودرجة الدكتوراة من الجامعة المصرية عام ١٩١٤ . ثم نشر هذا البحث بعد قليل ، لأنه يمثل فى تقديره « طورا من أطوار حياتى العقلية ، وأنا رجل شديد الأثرة أحب أن أكون واضحاً لمعاصرى ولمن يجيئون على أثرى من الناس وضوحاً تاماً فى جميع ما اختلف على نفسى من الأطوار ، وهذا الكتاب يمثل حياتى العقلية فى الخامسة والعشرين ، فلا بأس باظهار هذا النوع من الحياة للناس » (١٧).

وسنرى أن هذا العنصر الجوهرى فى فكر وذوق ومنهج طه حسين فى التناول سيظل ملازما له فيما عدا ذلك من أطوار ، إذ يقدم الآخر ليتعرف من خلاله على ذاته فى لحظة محددة مما يمر بها ، فهو يقع دون شك فى دائرة النوع الثانى من التماهى المعتمد على الإعجاب والإيثار ، وقد يؤدى هذا إلى تعطيل مقصود للموقف النقدى منه ، فهو يلتحم معه ويلغى المسافة البحثية اللازمة للفصل بينهما عمداً ، ويعلن ذلك بلذة ، فيقول مثلاً :

« قف عند هذا البيت :

ألم تر أن المجـــد تلقـاك دونه   شـدائد من أمـثـالهـا وجب الرعب

وأنظر إلى هذا الشطر الأخير ، فلو أنى صادفت هذه الصيغة عند شاعر غير أبى

العلاء، عند المتنبى أو أبى تمام ، لأشبعته لوماً ونقداً وتأنيباً ، ولكنى حين صادفت هذه الصيغة فى شعر أبى العلاء لم أزد على أن ابتسمت ، ثم استعدت البيت فضحكت ضحكا خفيفاً ، ثم أحببت هذا الأسلوب فى هذا الموضع وأطمأننت إليه . قل إنى أوثر أبا العلاء وأحابيه وأرضى منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطىء ولا تبعد » (١٨).

فطه حسين يستحضر صاحبه ، ، ويناجيه ويحابيه ، ويؤثره على سواه ، يصرح بذلك دون تأثم ولا تحرج ، وهو يعرف أن ذلك يخالف تقاليد الدرس والنقد المألوفين ، إلى نوع غير مألوف من الدرس المتماهى والنقد المتعاطف ، والإعجاب بضعف الصاحب ورقة شعره. على أنه فى أحيان أخرى كان شديد الصرامة مع نفسه والقسوة على صاحبه ، عندما يؤثر الاعتراف الصادق بقصورهما عما يلقاه بقية الأحياء من معطيات ، عندئذ يتحول نقده للمعرى إلى نقد ذاتي موجع وعميق ، ولنأخذ مثلا على ذلك حديثه عن الوصف فى شعر المعرى إذ يقول :

« ولقد يغتر بعض الباحثين بما يجد فى شعره من وصف النجوم ومواقعها وحركاتها ، ومن وصف السيف ورونقه ، والفرس وأجزائه ، ولكنه إن أعجب بذلك فانما يعجب بشىء ليس لأبى العلاء فيه إلا الرواية وحسن التنسيق . فهو فى الحقيقة يستطرف شيئا تليداً ... على أنا نقنع الآن بالإشارة إلى المصادر العامة التى يأخذ منها المكفوفون ما يطرقون من أوصاف المادة . فأولها ما يقرأون ويستظهرون من الشعر والنثر الذى أنشأه المبصرون، والثانى ما يرثون من الأساطير القديمة ، والثالث ما يسمعون من أحاديث الناس ، والرابع ما يجدون فى كتب العلم من خصائص الأشياء ، هذه المصادر تشترك فى إمداد المكفوفين بما تجد فى كلامهم من وصف المبصرات » .

ولا أحسب أن هذا الحديث العميق الذى تأمل فيه طه حسين حال المعرى وحاله وهو فى الخامسة والعشرين من عمره ، لم يخرج بعد من مصر ، ولم يطلع على معطيات الثقافة الحديثة بشكل مباشر ، قد وجد ما يغيره جذريا بعد هذا الزمن الطويل ، لأنه ينبىء عن خبرة علمية وفنية صادقة ، وينبثق من استبطان صحيح وتأمل طويل وموضوعى لطبيعة هذا الموقف الدقيق .

٢ - ٢ فاذا ما انقضى ربع قرن آخر على هذه الصحبة الأولى ، عاد طه حسين إلى صحبة المعرى يحاوره ويتحدث معه ، بحب وإعجاب يشوبهما شيء من الإشفاق ، فقد تحرك قليلاً على سلم التماهى ، واتسع نطاق تجربته الحيوية والفنية ، وأصبح عالمه أكثر خصوصية وثراء مما أتيح لرهين المحبسين ، فقد نضجت خبراته الجمالية بفنون القول ، وعشق المسرح والتمثيل إلى جانب حبه الأول فى الشعر ، ومارس القص وتخليق الشخصيات والمواقف واصطناع الحوار بينها ، مما يجعل لحديثه عن المعرى مذاقاً خاصاً ونكهة مميزة . ولنقتطع نموذجا لحوارياته العلائية لندرك هذا التطور الخطير فى عالمه : -

« كنت أحدث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له فى حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول لى : فانك ترضى عما لا تعرف ، وتعجب بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أعرف كل شيء فقد عرفت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لى : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشوهة . ولائم ما استطعت بين ما تحس من الطبيعة وما يرى الناس منها فلن تجد إلى هذه الملاءمة سبيلاً .. وكنت أسأل أبا العلاء : أيهما خير : أن تلم بنا أسباب النعمة قوية أو ضعيفة ، صحيحة أو كاذبة ، نتشبث لها ونشد بها أيدينا وأنفسنا ، ونأخذ ما تحمل إلينا من ألوان الراحة وضروب الأنس أم تعرض لنا فنُعرض عنها ، وتقبل علينا فنمتنع عليها ، ولا نحصل من الحياة إلا ما حصلت من خيبة الأمل وكذب الرجاء ، وظلمة اليأس وحرقة القنوط ؟ وكان أبو العلاء يجيبنى ببيته المشهور :

ولم أعرض عن اللذات إلا ... لأن خيارها عنى خنسنه [٢٠]

وهو هنا يتواصل روحيا وفنيا مع أبى العلاء المفكر الفيلسوف أكثر مما يتواصل مع كتابته ، فيصبح الشعر وثيقة للحياة ومادة للتأمل وأداة للحديث ، ويصبح البطل هو المؤلف ، ويتحول النص إلى موضوع ثانوى ضعيف الأهمية ، لكن طه حسين يتخذ من هذا النهج التأويلى ذريعة لبلورة بعض الخواطر الجمالية ذات القيمة النقدية الرفيعة ، فهو يدرك أنه يرتكز على مبدأ التواصل مع المتلقى كمنطلق للفاعلية الجمالية ، ويستثمر هذا المبدأ إلى منتهاه ، ويستخلص منه بعض اللفتات الماهرة العميقة .

فهو مثلا يقلب قول المعرى فى « لزومياته » :

ومـــاذا يبـــتـغى الجلســـاء منى أرادوا منطقى وأردت صـمــتى

فلا يقبل منه على تصديقه له ، وإعجابه به ، أنه أراد الصمت حقاً ، بل يرى أن عبثه الفنى ، ولعبه اللغوى فى هذه اللزوميات كان استجابة لفراغه وطول خلواته من جانب ، ولذوق مستمعيه ومتلقيه من جانب آخر ، ثم لا يلبث أن يربط ذلك بفكرة محددة ، وهى أن الفن الرفيع فى تقديره « قيد حُرّ » يفرض على صاحبه أثقالا ينهض بها بحرية تامة ، حتى ليخيّل لمن يرقبه « أنه قد أرسل نفسه على سجيتها وأمضاها على طبعها » . ثم يمعن نقديا فى تعميق هذا المسلك فى التواصل مع المتلقى عند ممارسة هذه القيود المتجردة، فاذا بك ، كقارىء ، « وأنت إذن شريكه فيما يجد من مشقة ، وأنت شريكه فيما يجد من لين ، أنت مقيد إن كان هو مقيداً ، وأنت مطلق إن كان هو مطلقا . وعلى هذا النحو وحده - فيما أظن - يفهم الأثر الفنى ويذاق » ، وبهذا أيضا يصل طه حسين إلى درجة التوظيف الواعى لمبدأ التماهى فى تفسير العمليات الجمالية وتلقيها .

٣ - ٢ تبلورت نقديا فى الآونة الأخيرة ، بفضل بحوث جماليات التلقى مجموعة من المبادىء التى سلطت ضوءا قويا على عملية التفاعل المركزى عبر القراءة بين بنية العمل الفنى ومتلقيه ، وكانت « الظاهراتية » قد أكدت بشكل لافت على ضرورة الاعتداد بالعمل لا من حيث نصه فحسب ، بل من حيث عمليات الفهم التى تمتد إليه ، فقام « إنجاردن » بوضع تكوين المستويات فى العمل الأدبى مقابل طريقة تعينه عند التلقى . فالنص فى ذاته لا يقدم سوى مجموعة من المنظورات الهيكلية التى يبرز من بينها العمل كشىء ، بينما يتمثل قوامه فى عملية تعينه . ويستخلص من ذلك أن العمل الأدبى يتضمن بالضرورة قطبين : القطب الفنى والقطب الجمالى ، ويتمثل القطب الأول فى النص الذى وضعه المؤلف ، بينما يتمثل الثانى بعملية التعين التى يقوم بها القارىء . وعبر هذا الاستقطاب تتبين أن العمل الأدبى لا يتحقق جماليا فى النص ولا فى فعل القراءة وإنما على وجه التحديد فى هذه المنطقة التى ينصب فيها النص والقراءة معا » (٢١) .

وعندما نتتبع أهم مظاهر حوار طه حسين الفنى والجمالى مع المتنبى نجد أنه يرتكز على

هذه المنطقة بالذات ، ويلتمس درجات التماهي مع النص في مستوياته المختلفة ، فهو يعلق مثلا على أول بيتين من الشعر أثرا عن أبي الطيب ليكشف عما يرى فيهما من التكلف والافتعال ، وهما قوله :

بأبي من وددته فافـــــترقنا　　　وقضى الله بعد ذاك اجتماعـــاً

فافترقنا حولاً فلما التقينا　　　كان تسليمه عليّ وداعـــــاً

ويرى أن الشطر الأخير هو مركز الثقل في القطعة ، صيغت لتصل إليه ، لكنه لا يلبث أن يظهر تعاطفا وديا - لا نقديا - معها على أساس أنها تثير ذكرياته عن تجربته الشعرية الغضة في صباه فيقول « وسواء أكان هذا الشعر جيدا أو رديئا ، مستقيما أو ملتويا ، فاني أجد في نفسي حبا له وميلا إليه ، لأني أتمثل هذا الجهد العنيف الذي بذله هذا الصبي الذكي ، حتى استخرج هذين البيتين ، ومن يدري لعلي إنما أحب هذين البيتين وأعجب بهما وبجهد الصبي في استخراجهما ، لأني شهدت صبيا أحبه يبذل جهدا مثله ، وينفق الوقت ليستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بدا من أن أثني له على شعره ، وأهنئه بما انتهى إليه من الفوز . ولم أكن في هذه التهنئة ولا في ذلك الثناء متكلفاً ولا غالياً ، وإنما كنت صادقاً مرسلا نفسي على سجيتها ، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » (٢٢).

ولا أحسب هذا الصبي شخصاً آخر سوى طه حسين نفسه ، فهو شديد الاعتداد بذاته ، والحنو على طفولته وصباه ، والتقدير لإنتاجه . وهو يندفع عاطفياً في إبراز هذا التقدير حتى لتصبح لحظة تماهيه مع المتنبي وترائيه في تجربته هي لحظة التعاطف والانصباب الوجداني في تياره ، غير أنه لا يلبث أن يتحفظ بشكل صارم على نتائج هذا التعاطف بأنه لا يمس القطب الفني الماثل في النص ذاته بل يقتصر على فعالية الحس الجمالي عند التلقي ، مما يكشف عن وعي طه حسين النقدي الرفيع ، ويدعونا لأن نتعرف على مكونات القطب الفني عنده .

ولقد كان جهاز طه حسين المعرفي غنيا في مفاهيمه وتصوراته ، فهو ذواقة نموذجي ، يتقن معايشة النصوص ، ويتفنن في الكشف عن بواطنها ، ولم يكن النقد في العقود

الأولى من هذا القرن قد تجاوز مرحلة التناول « الموضوعاتى » والتحليل الفكرى للنصوص، فاذا احتاج طه حسين لأدوات اصطلاحية ترتبط بهذا القطب الفنى لم يجد لديه سوى مجموعة التسميات البلاغية الفقيرة ، فهو مضطر إذن أن يرجع فن المتنبى فعلاً إلى ما يسميه خصلتين هما قوامه الشعرى ، وهما المطابقة والمبالغة (٢٣).

ومن الملاحظ أن المصطلحين من مجال البديع ، وربما كانا يصفان بالفعل طرفا هاماً من شعرية المتنبى ، لكنهما بكل تأكيد لا يتضمنان جميع أدوات إنتاجه الدلالية والتصويرية ، ولو شاء طه حسين أن يصنفهما ويتأملهما بأدواته لأرجع أحدهما إلى اللفظ والآخر إلى المعنى ، ولو شئنا أن نبحث لهما عن ترجمة نقدية معاصرة تضعهما فى إطار فنى أشمل لرأينا أن الطباق يعود إلى المحور السياقى التركيبى ، وأن المبالغة تعود إلى المحور الاستبدالى الإيحائى ، ولو أمعنا فى تتبع النموذج البنيوى الدال فى شعر المتنبى لوجدناه يقع فى منطقة أبعد بكثير مما يطفو على سطحه من مفارقات لفظية ومعنوية ، إذ يرتبط بجذر المفارقة والتوتر بين مقتضيات الموقف الاجتماعى الوظيفى من ناحية وحالات النزوع الفردى للتميز والحراك الطبقى من ناحية أخرى ، مما يؤدى إلى إبراز الإشكالية فى الرؤية على مستوى الصياغة والتعبير . ونظرا لفقر الإجراءات التجريبية فى تحليل الشعر فى تلك الآونة كان طه حسين كثيرا ما يشعر بالعجز عن متابعة التعرف العلمى على أسرار التراكيب الشعرية ، فيصرح بأنه لايدرى كيف يشركنا فى إعجابه فيقول مثلا :

« ثم أنظر إلى هذا البيت :

جهد الصبابة أن تكون كما أرى ... عين مسهدة وقلب يخفق

فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء ، وأبلغ تأثيرا فى النفس ، ومع ذلك فليس فى البيت شيء جديد ، ولا معنى طريف ، ولكن صدق لهجة الشاعر والجمع بين تسهيد العين وخفقان القلب يشيع فى هذا البيت حزنا لا أدرى كيف أحققه ، ولكنى أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعيه وقرائه »(٢٤) .

فهو يحيل مرة أخرى على الأثر الذى يتركه البيت فى النفس ، أى إلى القطب الجمالى دون أن يكون بوسعه تحقيق سبب هذا الأثر ولا شرح بنيته فى القطب الفنى ، فاذا ما

اضطر إلى ذكر أوصاف محددة نقوم عليها شعرية النص لجأ إلى الحصاد الاصطلاحي القديم فأعاد عناصر عمود الشعر ، وذكر أن القوام الفني لشعر المتنبي عنده يتمثل في « جزالة اللفظ ورصانته ، وصحة المعنى واستقامته واعتدال الأسلوب وحسن انسجامه ، إلا أبياتا يضطرب فيها الشاعر هنا وهناك في اللفظ وحده ، أو في المعنى وحده ، أو في اللفظ والمعنى جميعاً » . وكان بوسع طه حسين أن يفيد من « بول فاليرى » الذى قرأه وعرفه في هذه الآونة ، وقدم لكتابه عن المعرى باقتطاع صفحة من حديثه الشيق عن الرسام «ديجاس » لأنها تكاد تصف له شخصية أبي العلاء ، لا فنه أو مذهبه . كان طه حسين مشغولا جداً بأشخاص الأدباء ، فلم يستطع أن يلتقط من المادة النقدية المبثوثة حوله بعض إنجازاتها في تحليل النصوص بشيء أبعد من نثر معانيها والتعجب من نجاحها أو إخفاقها في أدائها ، بل يبدو أن هذه الخطوة كان من الضروري موضوعياً أن يمضي نصف قرن آخر من الزمان حتى يمكن للنقد العربي أن يقوم بها بكفاءة ملائمة لإيقاع سياق النقد العالمي فيفيد مثلا من المعطيات اللغوية والشعرية الحديثة في الربط بين هذا الطباق ومبدأ التوازى الذى يوليه " جاكو بسون " أهمية قصوى فيرى " أن بنية الشعر تعتمد على مبدأ التوازى، لأن هناك نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفي مستوى تنظيم وتركيب الأشكال والمقولات النحوية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازى انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن ذاته . إنه القالب الكامل الذى يكشف بوضوح الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية » (٢٦).

١ - ٣ من أبرع المشاهد التى يستطيع طه حسين فيها أن يصل إلى درجة عالية من التواصل العميق مع النصوص ما يحيل التماهي عنده إلى متكأ للتأويل الخصب ، يطرح فيه موقف المحلل المحدود ، المحكوم بحرفية القول ، ليفتح أفقا جديدا من التفسير المتعدد للدلالات ، كما يفعل مثلا في فرضه المثير لترميز المتنبي عن حياته كلها وحياة المسلمين من حوله في صراعهم العقيم ضد الروم وهو يتغزل بصاحبته قائلا :

لياليّ بعـــد الظاعنين شكول ... طوال وليل العاشـــقين طويل

يُبِن لي البـــدر الذى لا أريده ... ويخفين بدرا مـــا إليه سبيل

وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني للنائبات حمول

فيأخذ طه حسين في الإفاضة في فك شفرة هذه الأبيات التي يتراءى من خلفها السأم والشجن والطموح المحبط للشخص والأمة معاً ، وينتهي من ذلك إلى قوله : « كل ما أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة التي يبدأ بها المتنبي قصيدته ، وما يعنيني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرده ، فأنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمني ما أراد حقا ، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقي الماهر أن يفتح لي أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير والخيال . وما أشك في أن المتنبي قد وفق لهذا التوفيق كله في هذه الأبيات »(٢٧) .

ولنتجاوز عما في هذا المشهد من غلبه ساحقة لضمير المتكلم في عملية النقد أيضا ، فلهذا دلالته التي استصفاها واستخلصها بعض الباحثين النقاد مؤخرا (٢٨) ، ولنتوقف عند إلغائه لأهمية القصد الواعي في الرسالة الشعرية ، وتركيزه على شرح مستويات الدلالة وآليات إنتاجها وتلقيها مما يدخل في الهرمينوطيقا الحديثة ، وكان طه حسين بحكم تكوينه الفقهي والسلفي في التراث الإسلامي مهيأ بطبيعة مزاجه لهذا اللون من الفهم المحدث ، ثم نجده يربط هذا النوع من الأداء الشعري بأقرب الفنون إلى تحقيق وظيفة الغناء الصافي المبهم وهو الموسيقى ، مما يرتبط بتقاليد المدرسة الرومانسية الألمانية خاصة في نقد الشعر ، لكنه يمضي بعيدا في البحث عن غنائية الشعر والإعجاب الحار بلحظات تحققها مما يضعه بشكل موثق في دائرة النقاد الذين يعتمدون على جماليات التلقي .

٢ - ٣ ويعود طه حسين لممارسة نفس هذا التأويل الخصب في فهمه لأبيات المتنبي الغزلية الشهيرة عن تفضيله للأعرابيات والتي قالها في مصر ، فيرى أنها نوع من الرمز والإيماء « قد أعجب به الناس منذ زمن بعيد ، ولكنهم فهموه على وجهه الظاهر القريب ، وأذهب في فهمه أنا مذهبا آخر. فأرى فيه حنيناً إلى حياته في الشام ، حيث البداوة أغلب من الحضارة ، وحيث البأس أظهر من اللين .. وكأن الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهادئة ، وهذا الخفض الآمن في مصر ، وشاقه صليل السيوف الجياد . ولكنه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك ، فاتخذ الأعرابيات كناية عنه ورمزا له ، كما اتخذ الحضريات كناية عما

كان في مصر من حياة ناعمة فاترة »(٢٩) . ومن الواضح أن طه حسين يريد بالكناية هنا ما يجاوز مفهومها البلاغي المحدود ويرد النص إلى سياقه الاجتماعي والحضاري بلون من التأويل الذي يجعل النساء إشارة للأمصار العربية ويقدم تفسيرا إنسانيا عريضا لإشارات الشعر .

٣ - ٣ تراوح الباحثون المحدثون - قبل طه حسين - في تحديدهم لطبيعة العلاقة بين ضلعي مثلثنا - المتنبي والمعرى - فيعتقد « جابرييلي » الإيطالي أن تأثير المتنبي على أبي العلاء تأثير أدبي فقط وليس فلسفيا ، ولم تكن له نتائج سوى في الطور الأول من حياة المعرى عندما نظم ديوان « سقط الزند » بينما يرى « بلاشير » أن القرابة الفكرية بين الرجلين كانت من الوثوق بحيث لا تقصر تأثير المتنبي على أبي العلاء على هذا الحد الضئيل ، ولذا يبدو ما يشبه الحقيقة اعتبار الأول مبشرا بالثاني (٣٠) .

أما طه حسين فقد حرص بدقة شديدة على تتبع جذور التشاؤم العلائي عند المتنبي في مواقع كثيرة من حواراته معهما ، فهو يقول مثلا تعليقا على بيتي أبي الطيب :

يدفن بعضنا بعضا ويمشي   أواخرنا على هام الأوالي

وكم عين مقبلة النواحي   كحيل بالجنادل والرمال

« ما أراني في حاجة إلى أن أنبهك إلى أن هذين البيتين قد أثرا في التشاؤم العلائي وما نشأ عنه من فلسفة تأثيرا بعيدا عميقا ، ولكن أي فرق في الأداء ، فاقرأ هذين البيتين ، ثم أقرأ دالية أبي العلاء ، وانظر كيف استطاع شاعر المعرة أن يستغل هذا المعنى ويصوره في أروع الشعر :

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب   فأين القبور من عهد عاد

خفف الوطء ما أظن أديم   الأرض إلا من هذه الأجساد (٣١)

ولنلا حظ صيغة الحوار ، ولهجة التحيز ، وقدرة التأصيل عند طه حسين ، وإن كانت الكفة عنده راجحة لصالح المعرى دون نزاع ، لكنه لا يلبث أن يلاحظ أن وثبات المتنبي كانت فتوحا فلسفية ورطت المعرى في نمط خاص من التجارب الحيوية والفنية فيقول :

«وأما البيتان الآخران ، فقد وثب فيهما إلى معنى فلسفى رائع فتح لأبى العلاء بابا من الشعر أتى فيه بالأعاجيب ، وأكبر الظن أن المتنبى قد ظفر بهذا المعنى فى بعض قراءاته الفلسفية وذلك حيث يقول :

إذا تأملت الزمـــــــان وصرفه   تيقنت أن المـــوت ضرب من القتل

ومـــــــا الدهر أهل أن تؤمل عنده   حياة وأن يشتاق فيه إلى النسل (٣٢)

وهنا تبدأ الدائرة فى الالتئام ، فأبيات المتنبى تثمر عند المعرى ، وكلاهما يأخذ بنفس طه حسين ، فيدور حديث متبادل ، لكنه فكرى وإنسانى ، يتخذ أهميته من ارتكازه على المنظور الجمالى والتأويل الأدبى العميق .

٤ - ٣ كان « هيدجر » فى بحثه عن جوهر الشعر يردد أبيات « هولدرن » : -

لكم جرب الإنسان وخبر

وسمى كثيرا من الآلهة

منذ أن كنا حوارا

وبوسع أحدنا أن يسمع الآخر (٣٣)

ثم يمضى فى تتبع اللحظات الخاطفة التى تمر بالإنسان حتى يتمكن من اقتعاد الديمومة، « بعد أن يكون قد عرض نفسه لما هو متحول ، لما يجىء ويذهب ، لأن الباقى فحسب هو المتحول ، حتى ينبثق الزمن المتمزق للوهلة الأولى فى حاضر وماض ومستقبل . وعندئذ تكون هناك إمكانية للتوحد فيما هو دائم . من هنا فنحن حوار منذ الزمن الذى كان ، من الزمن الذى انبثق وأصبح قاراً ونحن تاريخيون .

فأن نكون حوارا ، وأن نكون تاريخيين كلاهما قديم ، وينتمى أحد المظهرين إلى الآخر، لأنهما نفس الشىء » (٣٤).

وفى ضوء فكرة تقاطع اللحظات ذاتها ، وما تبنىء عنه من حوارية وديمومة نرى طه حسين يقول فى ختام حديثه عن المتنبى « إن ديوان المتنبى إن صور شيئا فإنما يصور لحظات من حياة المتنبى ، لا أكثر ولا أقل ، كما أن هذا الكتاب الذى بين يديك إن صور

شيئا فإنما يصور لحظات من حياتى أنا لا أكثر ولا أقل .. وإذن فقد يكون من الخير أن نقتصد ، وألا نتشدد فى هذه النظرية التى يحبها المحدثون ويشغفون بها ، وهى أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب .. فإن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه » (٣٥).

هنا نجد طه حسين يتجاوز فكرة الانعكاس ليصل إلى مفهوم التماهى تطبيقيا فى لحظات متقاطعة خلال قراءة تتفجر فيها جماليات النصوص وتلتقى عبرها مصائر المرسل والمتلقى ، فتحدد درجات الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية عندما تنبعث فى هذه الشذرات المتألقة ، الناجمة من اصطدام الكواكب السيارة للمبدع والناقد معاً .

هوامش البحث

١ - أنظر : تودوروف : الشعرية ، مقدمة الترجمة العربية لشكرى المبخوت ورجاء بن سلامه : الدار البيضاء ١٩٨٧ صفحة ١٨ .

٢ - أنظر : أبو العلاء المعرى : شرح ديوان أبى الطيب المتنبى « معجز أحمد » تحقيق عبد المجيد دياب ، ٤ أجزاء ، القاهرة ١٩٨٦ إلى ١٩٨٨ .

٣ - راجع : ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكرى وعين العيد ، الدار البيضاء ١٩٨٦ صفحة ١١٦ .

٤ - المصدر السابق فى هامش رقم (٢) ، مقدمة الجزء الأول . صفحة ٥٦ .

٥ - المصدر السابق نفسه صفحة ١٠ / ١١ .

٦ - إنظر : يوسف البديعى : الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا . القاهرة ١٩٧٧ صفحة ١٥٥ .

٧ - المصدر السابق فى هامش رقم (٦) . صفحة ٧٢ .

٨ - أنظر : ابن الشجرى : الأمالى ، حيدر أباد الهند . ١٦٧ هـ . صفحة ٥١١ .

٩ - أنظر : المصدر السابق هامش رقم (٦) . صفحة ٣١٣ .

١٠ - أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران . تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطىء ، القاهرة ، الطبعة الرابعة بدون تاريخ ، صفحة ٤١٨ / ٤١٩ .

١١ - المصدر المشار إليه فى هامش رقم (٢) الجزء الثانى ، صفحة ١٤٠ .

١٢ - المصدر السابق ، الجزء الثانى ، صفحة ٣١٩ .

١٣ - المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحة ٣٤٦ .

١٤ - المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحات ٣٤٥ / ٣٤٦ .

١٥ - Jauss Hans Robert , Expericnecia Estetica y Hermeneutica Literaria . trad . Madrid 1986 . Pag : 242 - 250 .

١٦ - طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٥١ ص ١١ .

١٧ - نفس المصدر السابق ، صفحة ١٢ .

١٨ - طه حسين : مع أبى العلاء فى سجنه ، القاهرة ١٩٣٩ صفحة ٩٨ / ٩٩ .

١٩ - المصدر السابق فى هامش رقم ١٦ صفحة ٢٠٧ .

٢٠ - المصدر السابق فى هامش رقم (١٨) صفحة ٩ / ١٠ .

٢١ - أنظر : Iser , Wolfgang . El Acto de Leer , Trad . Madrid 1987 . P44

٢٢ - أنظر : طه حسين : مع المتنبى ، الطبعة الثالثة عشر القاهرة ١٩٨٦ صفحة ٣٨ .

٢٣ - نفس المصدر السابق ، صفحة ٥٠ وما بعدها .

٢٤ - نفس المصدر صفحة ٧١ .

٢٥ - نفس المصدر السابق صفحة ٨٤ .

٢٦ - أنظر : رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون ، الدار البيضاء ١٩٨٨ صفحة ١٠٥ / ١٠٦ .

٢٧ - المصدر السابق فى هامش رقم (٢٢) صفحة ٢٤٠ .

٢٨ - راجع بحث الدكتور عز الدين إسماعيل « أنا المتكلم طه حسين » الذى ألقى فى ندوة كلية الأداب بجامعة القاهرة فى العيد المئوى لميلاد طه حسين نوفمبر ١٩٨٩ .

٢٩ - المصدر السابق فى هامش رقم (٢٢) صفحة ٣٠٠ .

٣٠ - أنظر بلاشير : أبو الطيب المتنبى : دراسة فى التاريخ الأدبى ترجمة إبراهيم الكيلانى - دمشق ١٩٧٥ صفحة ٤٧٨ .

٣١ - أنظر المصدر السابق ٣٠٠ فى هامش رقم (٢٢) صفحة ٢٠٨ / ٢٠٩ .

٣٢ - نفس المصدر السابق ، صفحة ٢١٠ .

٣٣ - أنظر : Martin Heidegger , El Arte y la Poesia , trad . Maxico . 1973 Pag . 133 .

٣٤ - المصدر السابق ، ص ١٣٤ .

٣٥ - أنظر : طه حسين مع المتنبى - المصدر المشار إليه صفحة ٣٧٩ .

٨ - احتياجات المتلقى للخطاب الشعرى المعاصر

فعل القراءة الخلاق :

عندما نلقى نظرة فاحصة على فضاء الكتابة العربية الراهنة ، يتمثل لنا المشهد فى ثلاث زوايا مثيرة ، من منظور علاقة إنتاج النصوص بعمليات التلقى طبقا للمنظومة التواصلية ، فالشعر يشهد فورة إنتاجية نادرة توحى بأنه يمر فى أحد عصوره الذهبية الحقيقية ، بينما يعانى من إشكالية فعلية فى التلقى . والمسرح - على عكس من ذلك يتقلص إنتاجه إلى درجة لافتة ، فى الوقت الذى يزداد الطلب عليه نتيجة لتطور المجتمعات العربية وحاجة المشاهد فيها لممارسة فنون الفرجة والتأمل بطريقة جماعية . ولايكاد يفلت من هذه المفارقة سوى فن السرد فى القصة والرواية حيث تكاد تتعادل حركة الإنتاج بآليات التلقى فى سلاسة واضحة نتيجة لدخول فعاليات الإعلام المقروء والمرئى فى معادلة التوازن .

فاذا تمعنا فى حالة الشعر على وجه الخصوص ، وجدنا أن هناك عبارات متداولة تشيع فى الأوساط الثقافية العربية للتعبير عن هذه الإشكالية فى تعالق الإنتاج بالقراءة تبدأ من صيغة « أزمة الشعر » أو « مأزق الحداثة » حتى تفضى إلى القول " بموت الشعر " وانتهاء زمانه نظرا لأننا فى « عصر الرواية » إلى غير ذلك من التوصيفات التى تتجاهل حجم ونوعية الانتاج العربى فى الشعر خلال النصف الثانى من هذا القرن فتسقط عليه مشاكل التغير الكيفى فى الوظيفة الاجتماعية والخواص الجمالية ، دون أن تشير إلى بؤرة الإشكالية فى تعالق الكتابة بالقراءة .

ولكى تكون مقاربتنا مؤسسة من الوجهة المعرفية على منظور علمى فلا بد أن نستعين فيها ببعض الأدوات المنهجية التى أسفرت عنها أبنية الثورات النقدية ومصطلحاتها فى القراءة والتأويل ؛ خاصة ما يتصل بجماليات التلقى والتفسير السيميولوجى للتواصل الأدبى ، مع الإفادة بما يتم تعديله وتكييفه من مبادىء سوسيولوجيا الثقافة ليتلاءم مع معطيات علم النص بالحفاظ على الاتساق المنهجى الضرورى .

لكن علينا أن نتساءل منذ البداية عن دور القراءة فى إنتاج النص ، فهذه هى النقطة

التى تتركز عندها خيوط المسألة وتتشعب منها جوانبها العديدة إذ يرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص فى ذاته ليست له أية قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبى؛ فليس أمامنا فى أية حال سوى « استخدام النص » أو ما يطلق عليه « عملية النص » التى تتضمن الإنتاج والتلقى معا . فالنص المبدئى فى ذاته والذى لم تمسه يد قارىء لا يدخل مجال البحث أبدا ، فنحن لا نلتقى إلا " بالنص المؤول " الذى باشره الباحث بالقراءة. وتتكون " عملية النص " هذه من مجموعة من الأحداث البسيطة نسبيا ، مثل تلقى النص عبر قراءة واحدة ، أو من عدد من الأحداث المنوعة والمتفرعة التى تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول إلى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه . وعندئذ يتبين لنا أن المهم فى حقيقة الأمر ليست هى علاقة النص بالقارىء ، بل القارىء بالقارىء . ففى تقدير هؤلاء النقاد " لا يتمثل موضوع البحث الآن فى النصوص ، وخاصة فى النصوص المقدمة فى شكل كتب ، بقدر ما يتمثل فى عمليات استخدام النصوص " (١).

وبهذا فان تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب ، ويعتمدعلى المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء ، وذلك بهدف بناء منظومة مركزة من العصور والأجيال المتتالية ، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق ، إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات وبحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى لوضع الخرائط الكلية للآداب الحديثة ، وعندئذ سوف يلاحظ أن أنفتاح الأعمال الأدبية لتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها . ومن هنا فان فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحليل « الذائقة » وكيفية استقبال الأعمال الفنية ، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر ، فما يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع ولماذا يقرأ ينبغى أن يكون السؤال الرئيسى للتاريخ الأدبى ، وحسب هذه الرؤية فان هناك قوى ومؤسسات هى التى تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل الإعلام التى تسهم فى صناعة منظومة القيم الفنية . ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية

للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة [٢].

ويقترح « جاوس Jauss » طريقتين لرصد تاريخ التلقى الأدبى ؛ إحداهما تتمثل فى دراسة التاريخ الموثق لعمليات تلقى الأعمال الأدبية والمؤلفين المحددين ، مع تفادى تكرار ما كان يطلق عليه تقليديا « مظاهر تأثير المشهورين من الأدباء فيمن جاء بعدهم » ، والطريقة الأخرى تقوم على اختبار اللحظات الحاسمة فى تحول الأذواق والعقليات الأدبية والفنية ، وفى التحولات الثقافية الكبرى فى نهاية الأمر . وكلا الطريقتين تفسحان المجال لمحاولات أوسع لفروض كبرى عن تاريخ القراءة وقراءة التاريخ الثقافى [٣].

وعندما يعتد نقاد جماليات التلقى بجمهور الأدب كموضوع للبحث النقدى فانهم يتبعون فى ذلك تقاليد المدرسة التشيكية ، حيث كان يرى « موكاروفسكى » أن الموضوع الجمالى يتحدد بالأشكال الشخصية للوعى التى تتوفر لدى عدد مشترك من أفراد الجماعة فى استجابتها للأداة الفنية المصنوعة " Artefact " ، كما كان " فوديكا " يدرس نمو الوعى الجمالى فيما يتضمن من مظاهر متجاوزة للأفراد يدخل فيها موقف العصر من فن الأدب ، مستبعدا بشكل صريح من دراسات التلقى العناصر الذاتية التى تتوقف على حالات القراء المزاجية وذوقهم الشخصى البحت [٤].

على أن إطلاق مصطلح " الأداة الفنية المصنوعة " على الموضوع الجمالى يعنى أنه لا يتكون إلا إذا أصبحت دلالته المتعالقة ماثلة فى الوعى الجمالى للقراء ، فالأداة - أو النص - هى منبع الدلالة التى يتعين على القارىء بناؤها ، وهى نقطة الانطلاق لكل التحديدات المتعينة للعمل الفنى من قبل المتلقين . ومنذ اللحظة التى تتحدد فيها داخل نظم الأعراف الجمالية المتموجة فان بنية الموضوع الجمالى تصبح فى تحول مستمر ، ويلاحظ أن ما يطلق عليه الأداة هنا يقابل النص الذى يفسح المجال لما وراء النص فى المصطلح البنيوى ، وللعمل الأدبى عند " لوتمان " وللعملية النصية عند غيره ، أو النص الثانى فى بعض التعريفات . والمهم أن هذه المصطلحات الأخيرة تجعل التلقى جزءا مكونا لمفهوم العمل الأدبى من الوجهة الجمالية والتاريخية ، أو حسب تعبير " إيكو " فان « النص إنما هو إنتاج يشكل تأويله جزءا من آليته التوليدية ، فتوليد النص يعنى تطبيق استراتيجية

عليه تتضمن توقعات حركة الآخر ، كما يحدث دائما فى أية استراتيجية ، والآخر هو القارىء بطبيعة الحال » [٥].

وقد امتدت نظرية التلقى عند " موكاروفسكى " إلى الأفق السيميولوجى عندما أقام الجسور بين المحورين التاريخى والاستبدالى ، على أساس أن العمل الأدبى علامة فى بنيته الداخلية وفى علاقته بالواقع ، وأيضا فى صلته بالمجتمع من مبدع ومتلقين ، فهو علامة متعددة الشفرات ، مما يجعله يحمل دلالات تعود لنظم مختلفة طبقا لأشكال التمثيل المتنوعة . وبهذا يصبح العمل الأدبى كذلك علامة تاريخية بفضل الوضع التاريخى للمتلقين . ومن ثم فان أنصار نظرية التلقى يهتمون على وجه الخصوص باستراتيجية العلامات ؛ حيث يحقق المشاركون فى التواصل الأدبى أغراضا ومقاصد متآلفة .

وبهذا فان نظرية التلقى قد أدت إلى إعادة الاعتراف بتاريخية العمل الأدبى ، حيث جعلت استجابة القراء الجمالية جزءا من البنية الدلالية ، فأصبح بوسع " لوتمان " أن يقول : " إن الواقع التاريخى والثقافى الذى نطلق عليه عملا أدبيا لا ينتهى بالنص ، فالنص واحد من عناصره فحسب ، ويتمثل العمل الأدبى حقيقة فى النص باعتباره نظاما من علاقات التناص يقوم فى الواقع الخارجى الذى يشمل الأعراف الأدبية والتقاليد والمخيال الجماعى " ويلخص « شميدث » الوضع بقوله " لقد أصبح التلقى يمثل عملية خلاقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة فى المظهر اللغوى للنص [٦].

ومع أن العجوز « رينيه ويليك » كان يرى أن نظرية التلقى لم تأت بأى جديد ؛ إذ طالما اهتم نقاد الأدب ومؤرخوه بالأعمال الخالدة وتأثيرها فيما يعقبها من أعمال ، إلا أن العنصر الحاسم فى النظرية الجديدة أصبح يتمثل منذ الستينيات من هذا القرن فى اعتبار المتلقى جزءا مكونا للبحث فى الأدبية ذاتها ، على اعتبار أن موضوع الدراسة الأدبية يتخلق بواسطة المنظور ؛ الأمر الذى يجعله عاملا استراتيجيا فى بنية الموضوع .

وقد أدى ذلك من جانب آخر إلى إعادة النظر فى طبيعة النشاط الأدبى ذاته ، حيث يقول « هارتمان » : إن تقسيم النشاط الأدبى بين كتاب وقراء بالرغم من أنه تقسيم شائع إلا أنه ليس موفقا ولا مطلقا . فمن السخف أن نفكر فى وجود تخصصين ؛ أحدهما

للقراءة والآخر للكتابة ، ويتعين علينا حينئذ أن ننظر للنقد باعتباره نوعا من القراءة المتخصصة التى تستخدم الكتابة كعامل مساعد . فهناك أشكال من الكتابة النقدية تتحدى هذه الثنائية بين القراءة والكتابة ، لتكتسب مشروعية خاصة باعتبارها " أدبا " بكل معانى الكلمة . وابتداء من ستينيات هذا القرن فان كل المواقف النظرية الجديدة تنطلق تأسيسا على حقيقة جوهرية هي تعقيد نشاط القراءة . فالبنيوية وما بعدها ، ونظريات التلقى والتأويل ، وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام ، تعتبر القراءة نشاطاً يصعب اعتباره شفافاً ، حتى انتهت التفكيكية إلى اعتبار القراءة دائما " سوء تفسير " ومظهرا للإرجاء والاختلاف ووصلت إلى الحد الأقصى فى استكشاف المواقف الإشكالية التى تفضى إليها سرديات القراءة حسب تعبير « كولير » ، لكن الجميع يتحدثون عن "القراءة الخلاقة " مما يجعل من المشروع وصف " العمل القرائى " فى موازاة " العمل الأدبى "(٧). وربما كان التحديد الدقيق الذى قدمه " أيزر Iser " لفعل القراءة الذى يعتمد على التناغم بين النص والقارىء هو الذى يضع القضية فى نصابها الصحيح ، فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلى ، فبنية النص وبنية فعل التلقى يمثلان استكمال موقف التواصل الذى يتم بقدر ما يظهر النص فى القارىء متعالقا بوعيه . هذا التحول للنص إلى ضمير القارىء كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص ، لكن الواقع أن النص وهو يشرع فى التحول لا يصبح جديرا بذلك ما لم يتخذه الوعى وسيلة لإظهار كفاءته فى الالتقاط وإعادة البناء . وكلما أشار النص إلى الوقائع المعطاة التى ينتمى إليها بلا شك عالم السلوك الاجتماعى للمتلقين المحتملين كان قادرا على إنتاج الأفعال التى تقود إلى تأويله . وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذى يصل إلى مداه بفضل القارىء فان وظيفته الأولية حينئذ هى القيام بدور المؤشر لما ينبغى إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد (٨).

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص فان جهد منظرى التلقى قد تركز حول تحديد القارىء . وأمام الصعوبات التى تحول فى كثير من لأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضىء عمليات تلقى الأعمال الأدبية ، فان كلا من " جاوس " و" أيزر"

قد لجأ إلى فرضية " القارىء الضمنى " ، ويتمثل فى دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التى يتخذها كى يلفت انتباه المرسل إليه ، مما يجعله يترك فى النص " فراغات " كافيه تسمح بتنشيط مخيال القراء فى التعاون البناء للخلق الفنى للمعنى .

ويرى " إيكو " أن المؤلف عليه كى ينظم استراتيجيته النصية أن يشير إلى مجموعة من " القدرات " – وهو تعبير أوسع من مجرد معرفة الشفرات – الكفيلة باعطاء معنى للتعبيرات التى يستخدمها . عليه أن يفترض أن جملة هذه القدرات التى يشير إليها هى ذاتها التى يعتمد عيها القارىء . ومن ثم فان عليه أن يفترض قارئا نموذجيا ، أو "موديلا " للقارىء ، يكفل التعاون فى تشغيل النص بالشكل الذى يتوقعه ، بحيث يتحرك فى جانب التأويل بالطريقة ذاتها التى يتحرك بها المؤلف عند التوليد . أما الوسائل التى يلجأ إليها فى سبيل ذلك فهى عديدة : منها اختيار لغة ما ، الأمر الذى يستبعد بالضرورة من لا يتحدث بها ، واختيار النمط الموسوعى الذى يعتمد عليه : أى الخلفية الثقافية التى يوظفها ، واختيار صورة القارىء " الموديل " أو النموذج ، واختيار أنواع خاصة من الأرصدة المعجمية والأسلوبية فى التعبير (٩).

وتبدأ الإشكالية الحقيقة للقراءة عندما يتضح أن بعض الأجناس الأدبية المكثفة ، خاصة الشعر ، لاتعتمد على توظيف شفرة واحدة للمرسل ، يتم تلقيها بشكل موحد ، بل غالبا ما تنبعث منها شفرات متعددة فى الإرسال ومعقدة فى التلقى ، مما يدفع " سوء الفهم " إلى درجة عالية من الفاعلية فى توليد الدلالات والتحكم فى حركتها . وسنرى أثر هذه المفاهيم فى تكييف أوضاع الخطاب العربى فى إنتاجه وتلقيه وإضاءة مواقفه الراهنة ، بعد أن تستكشف جانبا محددا له أهميته الخاصة فيما تراكم من أدبيات هذه القضية .

جماليات التماهى والتقابل :

أسفرت نظريات التلقى فى الفكر النقدى الحديث عن عدد من المبادىء الجمالية الهامة التى تضىء عمليات إنتاج الدلالة الشعرية فى تعالقها الديناميكى بالإطار الثقافى ، الذى لم يعد يمثل مجرد شرط خارجي لتوليدها كما كان يعتقد من قبل ، وإنما يعتبر المكون

الأساسى فى الصورة المتخيلة للأدب ، وسوف نقصر تناولنا على أبرز هذه المبادىء التى تتيح لنا التحليل العلمى لوضع الخطاب العربى واحتياجات المتلقين للشعر فيه . ويلعب مفهوم " أفق التوقعات " - أو الانتظار كما يقال أحيانا - دورا أساسياً فى نظرية التلقى . فبناؤه يعتبر منطلقا لتصور النظم الأدبية ، وقد استقاه « جاوس » من « كارل بوبر » و «مانهايم » حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب . وتطلق السيميولوجيا الروسية - خاصة لوتمان - عليه تسمية " الشفرة الثقافية " ، وهو مصطلح أكثر حيادية ، ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد ، مما يجعل « لوتمان » يميز - كما سنشرح فيما بعد - بين نوعين من الجمالية ، بينما يربطه « جاوس » بفكرة القيمة ، مؤكدا أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة ، وكان « جاوس » قد قدم أولا مفهومه عن " الأدب كاستثارة " ثم شرع فى تحليل تجربة القراءة التى يقوم بها جماعة القراء فى فترة تاريخية محددة ، حيث دعا إلى التمييز بين مستويين فى علاقة : نص / قارىء . أحدهما أطلق عليه تسمية " الأثر " ؛ باعتباره لحظة فى تعيين المعنى مشروطة بالنص ، والثانى أسماه "التلقى " باعتباره لحظة مشروطة بالمرسل إليه أو القارىء . واعتبرهما أفقين مختلفين أولهما أدبى داخلى متضمن فى العمل والثانى ظرفى يضيفه القارىء المنتمى لمجتمع محدد . ثم لم يلبث أن أنتهى إلى إدراج التوقع والتجربة الجمالية فى إنتاج المعنى الجديد، على أن تنظيم أفق التوقع الداخلى للأدب أقل إشكالية من التوقع الاجتماعى الذى يخضع لعوامل غير منتظمة فى سياق النص ذاته (١٠).

وإذا كانت الثقافة التقليدية هى التى تقيم عادة أفق التوقعات ، فان القارىء كثيرا ما يعمد إلى ملء الفراغات المفترضة فى النص ، متبعا الاستراتيجيات التى تتمثل فيما يطلق عليه " هيكل التضمينات " الخاص بكل نص حسب عبارة « أيزر » ، مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح لنا بقياس مدى إبداعيته وقيمته الأدبية . وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هى " المسافة الجمالية " التى يعتمد عليها فى مفهوم التقابل (١١).

ويلاحظ « أيزر » أن هناك تضادا بين خلق توهم المتلقى فى أفق التوقعات وتعدد الدلالات النصية ؛ فكلما كان هذا التوهم كاملا فان طبيعة التعدد تتقلص ؛ إذ يسيطر المتخيل الذى يبنيه المتلقى ليفرض دلالة واحدة متماسكة . فاذا ما اشتدت قوة تعدد المعنى كان ذلك مؤشرا على تناقص سيطرة توهم القارىء حتى يصل إلى التلاشى التام . ومع أن هذين الطرفين يمكن تصورهما نظريا فاننا نعثر من الوجهة العملية فى حالة كل استخدام متعين للنص على شكل ما من أشكال التوازن بين هذين الاتجاهين المتصارعين بين النص وأفق التلقى . ومهما كانت دقة التوازن الذى ينجم عنها فقد أصبح مسلما به أن معنى العمل الأدبى لا يمكن استجلاؤه بتحليل العمل فى ذاته ؛ إذ لا وجود له بدون فعل القراءة ، ولا ببحث العلاقة بين العمل والواقع ، وإنما بتحليل عمليات التلقى التى يعرض فيها العمل جماليا وجوهه المختلفة ، حيث يمارس المتلقى حريته الخلاقة فى التداعى عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص .

على أن « أيزر » يضيف إلى مفهوم " أفق التوقعات " فكرة حيوية أخرى عما يطلق عليه " نقطة الرؤية المتحركة " ، وهى فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقى الأدبى . فالنص فى حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى . وحالات الكفاءة الفردية للقراء هى التى تؤدى إلى " تجهيز " العمل الأدبى . وعلى التحليل الظاهراتى للقراءة أن يشرح أفعال الفهم التى تتم بها ترجمة النص إلى وعى القارىء . ولسنا فى موقف يسمح لنا بأن نتمثل النص فى لحظة واحدة ؛ على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء . وبهذا فان النص يختلف عن الأشياء التى نتلقاها مع أنه يتطلب منا أن يكون مفهوما مثلها ؛ إذ بينما تقوم حيالنا الأشياء التى نتلقاها باعتبارها كلا أمام نظرنا فان النص لايمكن انفتاحه كموضوع إلا فى المرحلة النهائية للقراءة . موضوع التلقى نجده أمامنا ، أما النص فنجد أنفسنا غارقين فيه . فبدلا من علاقة : ذات / موضوع فان القارىء باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ؛ إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه أن يؤوله ، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية(١٢) .

ومعنى هذا أن أفق التوقعات ليس إطارا ثابتا بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه ، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها فى بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة . وربما كان أهم نقد ترتب على ذلك وجوبهت به نظرية التلقى أنها تقوم على مبدأ النسبية الذى يخل بالشروط المعرفية لتحديد الظواهر ، فالعمليات الفردية هى التى تجعل من دراسات التلقى مجرد مغامرات انطباعية . وقد ردت هذه التهمة بأن موضوع المعرفة لا يمكن أن يتمثل فى جميع حالات التعيينات الممكنة للقراء الأفراد ، وإنما عند من يظهر لديهم التضاد بين أبنية الأعمال الأدبية وأبنية الأعراف السائدة (١٣).

أما الفكرة الرئيسية الثانية فى جماليات التلقى فهى فكرة " التماهى " بدرجاتها المختلفة . فمنذ حدد « أرسطو » وظيفة الأدب فى عمليات التطهير من مشاعر الخوف والرحمة فى المأساة على وجه الخصوص لم يتوقف الفلاسفة وعلماء الجمال من بعدهم فى تأمل وظائف الفنون وعلاقاتها المتبادلة . لكن منظرى جماليات التلقى خصوصا قد جعلوا من ذلك قوام رؤيتهم للموقف الجمالى الذى يدور فى تقديرهم حول " أنماط التماهى بنموذج البطل " ، مما يؤدى - كما يقول جاوس - إلى تحييد الدعوة للمحاكاة أو الإنحراف بها . إذ أن التماهى كموقف جمالى يعتبر حالة متحركة ذات أبعاد عديدة يمكن لها أن تفقد التوازن بالمبالغة أو القصور ، نتيجة للابتعاد اللامبالى عن البطل أو القُرب العاطفى المسرف منه . وبالرغم من أن الموقف الجمالى يمكن إشباعه بالإعجاب بأية شخصية أدبية فان القارىء يمر عادة خلال التلقى بعدد متغير من المواقف المتقلبة بين الدهشة والتأثر والإعجاب والانفعال الطاغى الذى قد يصل إلى درجة البكاء أو الضحك ، وبين الاغتراب المتباعد ، مما يشكل سلما متعدد الدرجات فى التجربة الجمالية . ويمكن للقارىء أن يستسلم لهذه الأوضاع ، كما يمكن له فى أية لحظة أن يبتعد عنها أو يتخذ موقف التأمل الجمالى الذى قد يدفعه لإجراء تحليل شخصى له ، مما يعنى التقدم خطوة أبعد فى هذا المجال . ويجعل العلاقة بين التجربة الجمالية الأولى والتأمل التالى لها يحيلنا إلى التمييز الأساسى بين مستويات الفهم والتعرف والتمثل والتفسير . ومع أن البطل الأدبى قد أعلن موته عدة مرات فى النقد الحديث إلا أنه يعد فى رأى « جاوس » ضرورة لا غنى عنها

للنظرية الجمالية . فالنماذج المتفاعلة معه فى التماهى تقدم لنا عددا كبيرا من البيانات الكاشفة عن العلاقة الوظيفية للمستويات الأولى فى التجربة الجمالية(١٤) .

ويرى « جاوس » أن النموذج التواصلى للتماهى الجمالى يمكن توزيعه إلى أنماط طبقا للخط الأساسى للبطل فى أشكاله المحددة . بما يجعله يتضمن مسافة التجربة الجمالية القائمة بين المشاركة الشعائرية والتأمل الجمالى . وبهذا فهى تشمل مجالات تنميط الأبطال عند « نوثروب فراى » لكنها بدلا من الانطلاق من أشكال الصياغة البلاغية ، أو درجات كفاءة الحدث ، تنطلق من نماذج التلقى المبينة فى خمسة مستويات نوجزها فيما يلى : -

أ - التداعى : ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ، ويشبع بشكل إيجابى متعة الوجود الحر ، وإن كان يقع سلبيا فى جانب الإفراط .

ب - الإعجاب : ويقوم على علاقة البطل الشامل ، سواء كان قديسا أو حكيما ، ويشبع إيجابيا المنافسة والنمذجة ، وسلبيا التقليد والتسلية ورغبة الهروب .

جـ - الجاذبية : وهى خاصية البطل الناقص ، وتثير الاهتمام الأخلاقى والتضامن ، لكنها تقع سلبيا فى العاطفية والرغبة فى العزاء .

د - التطهير : يحدث مع البطل المعذب أو المضطهد ، ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية ، لكنه يؤدى سلبيا إلى الفضول والهزء ،

هـ - السخرية : وتحدث مع البطل المضاد ، وتشبع حس الإبداع وتنمية الإدراك الحسى والتأمل النقدى ، لكنها تجنح للمثالية الفلسفية وتؤدى للسأم واللامبلاة .

وهذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى ينبغى أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى قد تبدو مجتمعة فى كل عصر ، كما يمكن لها أن تدخل فى علاقات حرة من السبب والنتيجة . وأهم ما ينقصها فى تقدير « جاوس » نفسه أنها لا تعتمد على نظرية علمية صلبة فى درجات الانفعال السيكولوجى ، وإن كانت تأمل أن تتولى الدراسات التجريبية لحالات التلقى الجمالى تعزيز فروضها طبقا لما تفضى إليه نتائج البحث فى سيكولوجية التلقى الإبداعى (١٥) .

وإذا كان بوسعنا أن نعتبر الإعجاب والجاذبية - وربما التداعى أيضا - من قبيل التماهى فإن من العسير الاعتداد بالسخرية باعتبارها مظهرا للتماهى الذى يتضمن التقمص والتوحد ؛ مما يجعل التسمية شاملة لحالات النفى إلى جانب حالات الإثبات ؛ أى مستويات التماهى وجودا وعدما . كما يمكن لنا من منظور آخر التوسع فى مفهوم التماهى حتى لا يقتصر على الجانب النفسى للمتلقى فى التجربة الجمالية ، بل يتجاوز ذلك إلى الجوانب الفكرية والثقافية وما يتصل بمنظومة القيم بشكل عام . وحينئذ نلاحظ أن التمييز الذى يقيمه « لوتمان » بين جماليات التماهى وجماليات التقابل يصبح أكثر فاعلية فى الكشف عن مواقف المتلقين للتجارب الأدبية ، واستعداداتهم للتجاوب معها إيجابا وسلبا . ويحدد « لوتمان » النوع الثانى من هذه الجماليات بأنها تتبع نظما غير معروفة للجمهور قبل بداية التلقى ؛ حيث يعمد الفنان لمعارضة مناهج نمذجة الواقع المعتاد كى يقدم حلولا أصيلة يعتبرها حقيقية ، وإذا كان النوع الأول يعتمد على التبسيط والتعميم فإن هذا النوع الثانى من القيم الجمالية يمثل بطبيعته تعقيدا واضحا ، لكن دون أن نتصور هذا التعقيد دائما باعتباره زخرفة أو تجميلا .

ومن الوجهة الشخصية فإن المؤلف - مثله فى ذلك مثل المتلقى - يمكن لهما الشعور بالرغبة فى تحطيم النظم المعتادة للقواعد البنيوية للفن حتى يصبح " خلقا بلا قاعدة " لكن الواقع أن الخلق على هامش القواعد ؛ أى على هامش العلاقات البنيوية مستحيل ، إذ يصبح مضادا لطبيعة العمل الفنى ذاته باعتباره نموذجا وعلاقة ، ويجعل من المستحيل التعرف على العالم من خلال الفن وتوصيل هذه المعرفة للجمهور . ويرى « لوتمان » أن نماذج الفن الجديد تخضع هكذا للنظرية الرياضية فى الألعاب ؛ إذ لا تمثل " لعبة بدون قواعد " بل لعبة لابد من إقامة قواعدها أثناء عملية اللعب ذاتها . كما يرى أنه إذا كانت جماليات التماهى هى المعروفة عادة فإن جماليات التقابل بدورها عريقة فى الفنون الإنسانية . وهى التى تشرح الطفرات الأسلوبية الكبرى فى تاريخ الآداب ، وإن كان بناء النماذج المولدة للأعمال الفنية بمقتضى نظمها مازال بحاجة إلى عمل طويل (١٦).

وسنلاحظ على التوالى عند تحديد احتياجات المتلقى فى الخطاب الشعرى العربى أن

الأعراف التقليدية هى التى تشكل الجزء الأكبر من أفق التلقى عندنا ، مما يعطى الغلبة لجماليات التناهى التى تشبع اللذة المبنية على الألفة والتكرار ، سواء كان مرتبطا بالنظم الإيقاعية أو التعبيرية التخييلية ، لعل هذا هو السبب فى امتداد التجربة الغنائية وسيطرتها على الشعر العربى خلال فترات طويلة ، إذ نتعرف فيها على ذواتنا أكثر مما نمضى نحو الآخرين فى استعداد لتقبل اختلافهم والاندهاش به . كما أن تثبيت الأطر الإيقاعية فى أنماط مكرورة تصل لدرجة التقديس الشعائرى مما يعتبر من السمات الملازمة للشعرية العربية نتيجة لنفس هذا النزوع الجمالى الذى تأتى ثورة الحداثة لمحاولة خلخلته .

بيد أن ما نود التأكيد عليه فى هذا الصدد نفى أية مقولة تجعل هذه الخواص التى تكونت بفعل عوامل تاريخية محددة طبيعة ثانية للثقافة العربية ، لما فى ذلك من طابع مثالى عرقى يتعارض مع المنظور التاريخى الذى يعتد بالتجارب المتراكمة والخبرات المستفيضة فى تنمية الحساسية الجمالية فى اتجاهات معينة . وحينئذ يتعين علينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك الحالات التى تمثل استجابة قصوى للمتغيرات ، مما لم تدرجه الثقافة التقليدية فى منظومتها المعترف بها . ويكفى أن نشير فى هذا الصدد للتجربة الشعرية العربية خلال العصر الوسيط وما أسفرت عنه من أشكال التوشيح فى الأندلس والأمصار العربية المشرقية من جانب ، والشعر الملحمى البطولى فى المنظومات الشعبية من جانب آخر ، لنؤكد الطابع الديناميكى للإبداع والاستقبال فى الحياة العربية ، وكفاءته فى إنتاج واستيعاب الأنماط الجمالية المختلفة بالرغم من الصعوبات التى واجهها من قبل المهيمنين على الخطاب الأدبى فى المؤسسات الثقافية والتعليمية المحافظة ، مما يجعل الاعتراف بتغيرات الحداثة ومشروعية انفتاحها على هذه الأنماط ليس مجرد احتذاء للنماذج العالمية الغربية بقدر ما هو استكناه لمقومات الحياة الداخلية للثقافة العربية وتعزيز لقدرتها الذاتية على التوالد الخصب والنمو المستمر فى الاتجاهات المختلفة لتجربة الإنسان الجمالية .

وضع الخطاب العربى :

كان « بوبر » يقول فى فلسفته العلمية إننا لا نصل إلى درجة الوعى بكثير من الظواهر إلا إذا خابت توقعاتنا فيها ، فاذا تعثرنا مثلا بدرجة سلم كان ذلك دليلا على

أننا كنا ننتظر أن تكون الأرض مستوية السطح . هذه الخيبات فى توقعاتنا هى التى تجبرنا على أن نصححها ، وعملية التعلم تتمثل فى جوهرها فى تلك التصويبات التى تعنى تنحية التوقعات الخاطئة .

فاذا التفتنا إلى اختبار مفهومنا للشعر فى الأدب العربى خلال هذا القرن الأخير أمكننا أن نرصد بصفة عامة أربع درجات أساسية انتقل إليها وتعثر بها ثم استقام - أو كاد - فى مسيرته ، واكتسب عبر ذلك فهما أعمق وأصح للشعرية . وهى الأسلوب الخطابى عند مدرسة الإحياء ، ثم الوجدانى الذى يتمثل نظريا فى الفلسفة الرومانسية عند أصحاب الديوان وعمليا عند جماعات المهجر وأبولو . ثم جاءت منظومة الأساليب التعبيرية المتنوعة عند شعراء التفعيلة منذ منتصف القرن حتى زاحمهم التيار الرابع الذى نسميه " الشعر التجريدى " منذ حركة مجلة شعر حتى قصيدة النثر الحالية .

والجانب الإيجابى فى هذه الثورات المتتالية والمتداخلة فى كثير من الأحيان هو أن الشعرية العربية قد انتقلت بها من العصور الوسطى إلى الحداثة الحقيقية وقد تم ذلك بتلقائية كبيرة وإن لم يخل بطبيعة الحال من مظاهر " آلام النمو " ، فمازال هناك عدد كبير من المتلقين لم يتمثل بعد مقتضيات الانتقال إلى الدرجة الوجدانية بعد شعر الخطابة الإحياتى ، ومن يصر على أن يظل حبيس نموذج العقاد فى الفلسفة الرومانسية عن الشعر والشخصية ، ومن يرى فى الأساليب التعبيرية نهاية المطاف فى حركة الفكر الشعرى المعاصر ، ومن يتطلع لاختراق آفاق ما بعد الحداثة ، مما يشير إلى الحيوية الهائلة والديناميكية القصوى التى تميزت بها حركة الشعر العربى ، الأمر الذى يجعلنا نفهم بشكل أدق أسباب المرارة فى لهجة من تراكمت لديهم خيبات التوقع ، دون أن يصرفنا ذلك عن التقدير الصحيح لدلالتها على المرحلة التى نعيشها وإسهامها فى صياغة التصورات التى نتمثلها عن المستقبل .

ولعل أوجع الآلام التى يتعرض لها متلقى الخطاب الشعرى المعاصر ، ما يتصل بخاصية جوهرية فيه ، يطلق عليها النقاد تسميات مختلفة ، وإن كان بوسعنا أن نعرفها بدقة على أنها " تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعى " ، حيث

يعمد الشاعر إلى إلغاء إشارات التحديد الموضوعي لقصائده علامة على الحداثة ، واستجابة لطبيعة تجربته الشعرية في اللغة بالدرجة الأولى . أما المتلقي الذي يستقبل هذه الشفرات المشتتة فانه يجد نفسه مدفوعا لاتخاذ أحد موقفين طبقا لدرجة وعيه بالحركة الشعرية المحدثة ؛ فاما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله في حيرة من أمره عندما يبحث في النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها ، دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى في التعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص والمكونة لتماسكه ، خضوعا لما يمليه عليه أفق توقعه التقليدي المحكوم بشفرة وحيدة واضحة لموضوع التجربة . وإما أن يتعرف في هذا الغياب ذاته على السمة الرئيسية لشعرية الحداثة ، مما يجعله يأنس له وينصرف إلى استكناه بقية الشفرات التخييلية والإيقاعية بحساسية منفتحة ، حتى أنه إذا ما وجد نصا يقع في " التحديد الموضوعي " السافر شعر بشيء من الحرج واعتبره مقصراً عن شروط الحداثة الشعرية .

فاذا أخذنا في اعتبارنا أن المبدع هو المتلقي الأول للنص أدركنا مدى التعقيد في إدخال درجة الخضوع للأعراف الفنية في مفهوم العلامة الواحدة التي يتم التعامل معها بطرق مختلفة ؛ أي يتم فك شفرتها من منظورات متعددة بل ومتضاربة في بعض الأحيان. على أن نأخذ في أعتبارنا أن هاتين الحالتين تمثلان " الدرجة القصوى " للموقف في التلقي الشعري ، وليست الحالة الشائعة بين أوساط القراء ؛ إذ نجد الغالبية العظمى منهم تتراوح بين هذين الطرفين مع الميل الواضح إلى أحدهما دون الآخر .

ويبقى بعد ذلك أن المعادلة الناجمة عن هذا الوضع تتمثل في تقدير علماء التلقي في أنه كلما كان النص متسما بعدم التحديد الموضوعي كانت مشاركة القارىء أكبر في إنتاج دلالته ، حتى إذا ما استقر الرأى العام الأدبي على بلورة شفرة المرسل أصبح بوسع مؤرخ الأدب رصد الأوضاع المختلفة التي مرت بها الأعمال الأدبية وبحث علاقتها بالنماذج الثقافية السائدة .

وإذا كان التحليل النقدي يتطلب منا التأمل في أوضاع الخطاب العربي في الإبداع والتلقي معا فان علينا أن نشير إلى ظاهرة لافتة هي تعدد التيارات الثقافية في البيئة

العربية الواحدة ، فعندما نتحدث عن " المتلقين " فاننا نجمع فى صيغة واحدة أشتاتا من الطوائف والأنماط والخواص يصعب العثور على حد أدنى للتجانس فيما بينها . وقد انتبه «العقاد » إبان النصف الأول من هذا القرن للتفاوت الشاسع فى " بيئات " الشعراء - حسب المصطلح الشائع آنذاك - فى قطر واحد هو مصر ، فما بالنا إذا وسعنا الرقعة لتشمل الأقطار العربية كلها . وما يصدق على بيئات الشعراء يصدق بطبيعة الحال ويشكل أشمل على أوساط المتلقين . فقد كان يقارن بين الاتساق الذى يمكن أن يلاحظ فى البيئات الغربية من انجليزية أو فرنسية ؛ حيث يتحقق التقارب فى الطابع من الوجهة اللغوية والثقافية ، ولا يقوم إلا الاختلاف الطبيعى لمن يعيش فى مرحلة واحدة . وفى جو واحد من أجواء المعرفة والأدب ، أما فى مصر فى مطلع القرن " فقد كان من أدبائها من درس فى باريس ونشأ على نشأة أهل الأستانة ، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ونشأ فى قرية من قرى الصعيد ، وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام . وكان منهم من أطلع على أعرق الأساليب العربية ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد لإعراب . ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التى عبر بها الشعر المصرى الحديث بغير فهم هذه البيئات . ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذى طرأ على الأذهان والأذواق بغير استقصاء معنى الأدب والشعر كما كان ملحوظا فى جميع تلك البيئات "(١٧) .

ونستطيع بدون حرج أن نقيس على ذلك فوارق بقية الثورات الشعرية التى أشرنا إليها. وإذا كان نقاد نظرية التلقى يلجأون كما شرحنا إلى فرضية القارىء المتوسط " أو الموديل " - حسب تعبير إيكو - لتقريب الشقة بين مستويات التلقى فى المجتمعات الغربية ، فان المجتمع العربى بكل ما يحفل به من تفاوتات إقليمية وثقافية ، وبكل ما يتجاور فيه من تناقضات أيديولوجية يجعل وهم هذا القارىء الوسط مثاليا أكثر منه واقعيا ، مهما بالغنا فى الاعتداد بما تفعله وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وسرعة الانتقال فى عصر الأقمار الصناعية . ويتعين علينا حينئذ أن نلاحظ أثر الخطوط الثقافية

إلى جانب الخطوط الجغرافية فى الخارطة العربية ، بحيث يمكن لنا أن نجد تقاربا واضحا بين أصحاب الثقافة التقليدية مثلا فى مختلف الأقطار العربية يضاهيه تقارب آخر بين أنصار الثقافات المنفتحة على العالم على اختلاف النزعات والتوجهات المعرفية والإقليمية. وما دمنا قد استحضرنا ملاحظات العقاد عن اختلاف البيئات الثقافية فان بوسعنا أن نتوقف عند إحدى لفتاته النقدية البارعة ؛ إذ يقيم مقارنة بين علاقة الشاعر بالقارىء فى العصور الوسطى وأثرها فى أسلوبه ، ونفس تلك العلاقة فى العصر الحديث قائلا : " فالشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها نديم يلقى جميع سامعيه ويعاشرهم فى المجلس ويطيب خواطرهم بالملح والأحاديث . فكانت صفات النديم لازمة له أشد اللزوم . والشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين رجل يخاطب قراءه من وراء المطبعة أو ستار التمثيل ، فلا تلزمه صفة من صفات النديم ولا هو يحتاج إلى مزاجه وأساليب تفكيره . وقد يقضى حياته كلها دون أن يرى قراءه أو يروه . ومن ثم فهناك شاعر المجلس وشاعر المطبعة " (١٨) . فاذا ترجمنا ذلك إلى لغة النقد المعاصر أدركنا أنه يقيم التمييز فى الخطاب العربى بين المراحل الشفاهية وما ساد فيها من شعر خطابى والمراحل الكتابية وما اعتورها من متغيرات ، وأنه يشير إلى ما يسمى فى جماليات التلقى إلى القارىء الفعلى والقارىء الضمنى معاً وينص على أثرهما فى تكوين الأساليب الفكرية والشعرية .

وقد دأب الكتاب العرب - قبل ظهور نظريات التلقى - على تمثل قرائهم وتوجيه الخطاب إليهم ومنازعتهم فى كثير من الأحيان . وكان ذلك من قبيل الوعى المبكر بأن فعل الكتابة لا تكتمل دائرته إلا بفعل التلقى . ولعل النموذج الطريف فى هذا الصدد ما يورده المازنى فى مقدمة كتابه " حصاد الهشيم " الصادر فى العشرينيات من هذا القرن ، حيث يصل فى هذه المنازعة إلى درجة محاسبة القارىء فى قصاص تجارى قائلا : " تعال نتحاسب ، إن فى الكتاب أكثر من أربعين مقالاً تختلف طولا وقصرا وعمقا وضحولة . وما أحسبك ستزعم أنك تبذل فى ثمنها مثل ما أبذل فى كتابة هذه المقالات من جسمى ونفسى ومن يومى وأمسى ، ومن عقلى وحسى . أو مثل ما يبذل الناشر فى طبعها

وقد عتبه من ماله ووقته وصبره . ثم إنك تشترى كتابا ، هبه لا يعصر من رأسك خرابا ولا يصقل لك نفسا أو يفتح عينا أو ينبه مشاعر فهو على القليل يصلح أن تقطع به أوقات الفراغ وتقتل به ساعات الملل والوحشة . أو هو على الأقل زينة فى مكتبك " (١٩). هنا يصل المازنى فى استعراضه لوظائف الأدب إلى النقطة التى يصبح فيها الكتاب مجرد شيء مادى لا مشروعا لفعل القراءة فى محاجته الطريفة التى لانود أن نسترسل فيها ، وحسبنا ملاحظة هذا الحس الواعى بعمليات التواصل الأدبى وإدراك دور القارىء المفترض ومنصبته النزاع .

فاذا صح هذا فى أنواع الكتابة المختلفة فان الوعى بدور القارىء فى كتابة الشعر وتكييف خطابه وتحديد أساليبه يمكن لنا أن نستشفه ونتصور أبنيته المختلفة عبر نوعين من الدراسة - إحداهما تتمثل فى بحث تاريخ التلقى للثورات الشعرية المختلفة فيما يسمى بالمعارك الأدبية وما تحفل به من مظاهر الصدمات وآيات الاستجابة والحماس ، وكيفية تطور الذائقة حتى تعتاد اليوم على ما كانت ترفضه بالأمس ، ويتطلب ذلك عددا من البحوث التجريبية المستقصية . إذ مازلنا بحاجة شديدة لدراسة هذه الجوانب العملية فى احتياجات متلقى الشعر العربى وطرائق استجابتهم الجمالية لنصوصه . وكما تقوم الشركات الكبرى للإنتاج الصناعى بدراسة الأسواق والأذواق يتعين على شباب الدارسين فى الجامعات العربية الإفادة الرشيدة من مناهج الاختبارات الميدانية فى الحقول الاجتماعية والتربوية لإجراء بحوث عملية على أنماط تلقى الشعر العربى الحديث ، وذلك لتوصيف المواقف وتحديد الاحتياجات وبسطها أمام الشعراء الذين يظلون أحرارا فى تكييف إبداعهم لمقتضياتها أو تجاوزها ، فبوسعهم مثلا دراسة طرق فهم الوظائف العديدة لاستخدام الأساطير فى الشعر ، وهل ما زالت تجرح الحس الدينى لدى القراء كما كانت تزعم لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للآداب والفنون فى مصر برئاسة العقاد نفسه فى منتصف الستينيات ، أم أن ذائقة القارىء العربى المتوسط قد تجاوزت هذه الحساسية باستثناء ممثلى التيارات الأصولية التى تنفى الفن من شواغلها بينما اعتاد جمهور القراء العرب على التوظيف الأسطورى بأشكاله المختلفة وأصبحوا يألفون طرائق تشعير العناصر المقدسة

أما النوع الثانى من دراسة أثر التلقى فى إنتاج الشعر فان التحليل الأسلوبى المقارن لضمائر الخطاب فى النصوص الإبداعية وكيفية تبادلها وإمكانية تحديد من تشير إليه حقيقة أو مجازا وهى توجه استراتيجية القول الشعرى قد يكشف لنا عن التطور الداخلى للغة الشعر ومدى حضور المتلقى فيها صراحة أو ضمناً (٢٠) . مما يجيب لنا عن التساؤلات الهامة حول أساليب الشعرية وعلاقتها بأبنية الوعى الجماعى لدى القراء ، وهل تنفصل بشكل كلى عنها كما يتوهم بعض الدارسين ، أم أنها تمثل الطليعة التى تسهم فى تخليق المخيال المحدث وضبط ذبذباته على الإيقاع العميق للعصر الذى نعيش فيه .

وإذا كان النوع الأول من الأبحاث التجريبية التى تدور حول عمليات تلقى الشعر محدودا للغاية فى النقد العربى فان من اللازم أن ندعو إلى ضرورة إجرائه على أسس علمية دقيقة ، بحيث لا تصبح مجرد أمثلة تساق للتدليل على حكم مسبق دون الخضوع لشرائط البحث السوسيولوجى فى صياغة الأسئلة وتحليل الإجابات وقد يكون من النماذج الدالة فى هذا الصدد ما قام به الناقد اللبنانى " منير العكش " فى اختباره لكيفية تلقى عينة مختارة من القراء ، تتكون من أحد عشر شخصا ، شاعر وثلاثة طلاب جامعيين بينهم فتاة ، ورجلان مسنان ، وثلاث نساء بينهن مراهقة ، ومختص باللغة العربية وهو فى الوقت نفسه ماركسى ، ورجل متدين ، كيفية تلقى هؤلاء لثلاث قصائد شعرية لكل من سعيد عقل ونزار قبانى وبدر شاكر السياب . وقد استخلص من ذلك جدولا لنوعية استجاباتهم تبين منه ما يلى : -

- سعيد عقل يرفضه الشاعر والمسنان والمتدين ثم المرأة واللغوى ، ويعجب به الطلبة والمراهقة والمرأة الأخرى .
- نزار قبانى يرفضه المسنان واللغوى والمتدين ثم الشاعر ، ويعجب به الطلبة والمرأتان.
- السياب يرفضه الطلبة والنساء والمتدين ، ويعجب به المسنان ثم الشاعر واللغوى (٢١) .

ومن الواضح من تكوين عينة الاختبار أن العوامل التى يتم قياس توظيفها فى التلقى هنا هى العمر والجنس والثقافة ، وأن الجدول يقتصر على مستويات القبول والرفض دون

الدخول فى كيفية إعادة إنتاج الدلالة الشعرية والاستجابة للصور والرموز ؛ مما يتطلب صياغة استبيانات تعتمد على معطيات الشعرية الألسنية ، ومن ثم فان النتائج لاتكاد تضيف جديدا إلى ما يتوقعه الناقد ويفترضه بشكل سبق . ومازلنا بحاجة لإجراء استبارات تجريبية تدخل فى حسابها قياس تأثير الأبنية الإيقاعية والتركيبات اللغوية وكيفية تكوين المتخيل الشعرى فى الصور . كما تختبر نوعية الاستجابة الجمالية ودرجة ارتباطها بشخصية المتلقى وتوزيعها على أنماط التماهى والتقابل التى أسفرت عنها البحوث المشار إليها من قبل ، مما يجعلنا قادرين على قياس درجة ونوعية المقروئية لمختلف الأساليب الشعرية .

تحديد الاحتياجات :

كان البحث النقدى عن القضايا المرتبطة باحتياجات القراء فى الخطاب الشعرى يصدر دائما من منظور أيديولوجى ، ويتضمن مصادرة على وظائف الفن والشعر ، ومازلنا نذكر آخر المعارك الساخنة التى دارت فى منتصف هذا القرن حول الالتزام ومدى أهميته فى الشعر . لكن جماليات التلقى - كما أسلفنا - قد انتقلت بالإشكالية إلى وضع جديد ، وأصبح من الملائم فى ضوء معطياتها العلمية أن نبحث عن الشروط التى تحكم عملية التواصل الجمالى بالتركيز تارة على أدوات الإنتاج وتارة أخرى على أفعال التلقى باعتبارها منتجة للدلالة أيضا .

وقد اخترت من بين الاحتياجات الماثلة فى أفق التلقى أكثرها إلحاحا بالنسبة لقارىء العربى ، ومساسا بطبيعة تجربته الشعرية وهى ثلاث : - الحاجة إلى الفهم ، والعدل مع التراث ، وحتمية إعادة التأهيل والكفاءة . فلسنا فى حاجة لكثير من الاستقصاء لمظاهر الالتباس والشكوى فى تلقى الشعر العربى الحديث كى نعتبر " الاحتياج إلى الفهم " فى مقدمة الأولويات التى يبوح بها أكبر عدد من القراء ، وأن السبب فى ذلك يعود إلى "ظلم التراث " من ناحية ، وضعف " كفاءة التلقى " من ناحية ثانية .

أما مسألة الفهم فتقتضينا أن نطرح سؤالا أساسيا عن الوضوح ، هل هو ضرورة للشعرية أم ضار بها ؟ وإذا تذكرنا ما يقوله « هيدجر » عن العوامل التى تجعل الفهم

ممكنا فى حديثه عن " الوجود والزمن " أدركنا ضرر الوضوح على فن الشعر فى العصر الحديث ، فحين يتم تفسير شيء ما على أنه شيء ، فان التفسير سيقوم أساسا على كونه سابق الفهم ، سابق الرؤية ، سابق التصور ، ولايمكن للتفسير أن يكون دون افتراض مسبق لإدراك شيء مقدم إلينا ، ومعنى هذا أن أى شيء يصبح واضحا يكتسب بناءه من كونه سابق الفهم ، سابق الرؤية والتصور . والنص الشعرى الذى تتحقق فيه هذه الدرجة من الوضوح ، نتيجة لما أسميناه من قبل " التحديد الموضوعى الحاسم " لايمكن أن يمتلك مبادرة خلاقة تخرج على ما سبق فهمه وتصوره من إنتاج . وتصبح الجدلية التى تتحدى كلا من المبدع والمتلقى حينئذ هى : كيفية التوفيق بين هذا الاحتياج الطبيعى إلى الفهم فى عملية التواصل الجمالى ، مع تفادى هذا " الوضوح العقيم " باطلاق المجال للتحقق الإبداعى الخلاق على غير نموذج سابق فى بعض المستويات المركبة للعمل الشعرى .

وإذا كان المبدع الحقيقى ليس بحاجة لمن يدله على دوره فى فرض هذا التعادل فان القارىء هو الذى ينبغى أن يتدرب نقديا على تجاوز تلك الحاجة الأولية ، والممارسة الإبداعية للفهم الديناميكى المتجدد لمقترحات الدلالة المدهشة على التباسها ، فاذا أردنا أن نستأنس فى تصوير هذه الجدلية بسابقة تراثية عدلنا عن نقيضة أبى تمام الشهيرة التى أقامها بين القول والفهم فى رده على من أهاب به : لم لا تقول ما يفهم ؟ قائلا : ولم لا تفهم ما يقال ؟ إلى تطوير المتنبى الذكى لها فى بيتيه الجميلين : -

وكم من عائب قولا صحيحا وآفته من الفهم السقيم

ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح والعلوم

حيث يقف عند مثالية القول دائما وصحته التى لاشك فيها ، مبرزا من منظور الشاعر عيوب الفهم الأبدية باعتباره " سوء قراءة " كما يقول نقاد اليوم . لكنه يؤدى ذلك فى مجاز بديع بصورة الأذن التى تتسع بقدر كفاءة المتلقى ، مما يجعل مشكلة الفهم هى مصدر النزاع ، وليس للقول " البريء " فى هذا التقدير من ذنب فيما يقع فيه المتلقى من لبس وارتباك .

ومادام الشعر فى حقيقته لايتوقف كله على الفهم ؛ إذ أن عناصر الشعرية تتجاوز

حدود المنطق وعملياته الذهنية ، فان بوسعنا أن نستبدل مقولة " الحاجة إلى الفهم " بمقولة أخرى أقرب إلى طبيعة القراءة وهى " إمكانية الإدراك " على أساس أن فعل الإدراك يشمل صنوف التلقى الحسى والوجدانى والعقلى . فنحن ندرك الشعر عندما نسمع أو نبصر مادته اللغوية ، ونميز مستويات إيقاعه . وندركه عندما نقبض على شىء من دلالته مهما كانت مراوغة . وندركه خاصة عندما ننجح فى إقامة عالمه التخييلى وبناء صوره فى عمليات القراءة وفك شفرات المجاز . نحن ندركه أيضا فى كل مرة نتركه فيها ثم نعاود اللحاق به فى فعل قراءة متجدد ، مما يجعل " الإدراك " مراحل ، يعتبر الوصول لنهايتها هدفا سرابيا هاربا ، وإذا كانت النظريات الفلسفية تجمع منذ « هوسرل » حتى « باشلار » و « أيزر » على فرضية مؤداها أن التجربة الجمالية تتعلق أساسا بالإدراك والتلقى ؛ أى رؤية الحدس " Insight " فان هذا التعالق هو الذى أصبح يعبر عنه " بمركزية الصورة " ؛ فالصورة هى النقطة التى يتلاقى عندها المنتج والمتلقى . واستجابتنا التصورية للعمل الفنى تنحو إلى التحليل باعتبارها مما ينتج الصورة ، ومهما تفادينا شرح هذا التحول التاريخى فى مفهوم الصورة لضيق المجال فانه لا يسعنا أن نتجاهل الرابط بين الصور والقيم الشكلية للفن فى أية شعرية معاصرة ، فقابلية التصور هى التى تفسح المجال لتخلق الصور فى فعل القراءة أو فى عين المتلقى ، وعندئذ تتحول الصور إلى " شبح كبير" ذى طبيعة موسيقية وبصرية فى عمليات الإدراك (٢٢).

وبوسعنا فى النقد العربى أن نفيد أيضا من بعض الأفكار السيميولوجية لتطوير مبدأ الحاجة إلى الفهم والإدراك ، بأن نحتفظ للشعر بقابلية التواصل المتجاوز للتعبير ؛ أى التواصل بالرغم من الغموض والإبهام وذلك بالتمييز بين نوعين من شفرات التواصل ؛ إحداهما الشفرات المعتادة مسبقا ، وهى التى ينبو عنها ويتخفف منها الشعر المعاصر عادة، والنوع الآخر هى الشفرات التى يتم تحديدها خلال عملية التواصل ذاتها ، على ما شرحناه فى جماليات التقابل ، بالخروج على القواعد المألوفة وصياغة قواعد جديدة خلال الممارسة . فبدلا من التزام المبدع بالإفهام فى توصيل سلبى ، يتحرك المتلقى لاستقبال النص والإسهام فى بناء شفراته الجمالية طبقا لنموذج التفاعل التواصلى .

أما الحاجة الثانية من احتياجات المتلقى العربى للخطاب الشعرى فهى تتعلق بضرورة "العدل مع التراث" ؛ أى اتخاذ موقف صحيح من التقاليد الأدبية السابقة ، بحيث لا تخضع لها بطريقة سلبية عندما نتخذها المنظور الذى يحدد أفق توقعاتنا من النصوص الجديدة ، كما يميل الجمهور العريض دون وعى لذلك ، وتقوم بتكريسه المؤسسات التعليمية بصفة خاصة ، وقد كان الدكتور إحسان عباس حاسما فى اعتباره " المدرسة " العدو الأول للشعر العربى المعاصر : " وبطلها السمح البرىء ، وهو المعلم ، لأنه لايجد لديه عملا نقديا يفك له مغلقات الشعر الحديث ، وهو فى الوقت نفسه لايستطيع أن يدرس لطلابه شيئا تكون أجوبته جميعا على محتواه : لا أدرى ... لا أدرى ، ولهذا فانه يرتاح إلى النماذج الكلاسيكية ، لأنها أسهل مطلبا فى التفسير وأكثر خضوعا للإلقاء " (٢٣) . وإذا كان هذا يصدق على المدرسة التقليدية ومعلمها المحدود فى تصوراته فانه لاينبغى أن يمنعنا من تطويرها حتى تتسع للاتجاهات المعرفية والفنية المعاصرة .

ومن ناحية أخرى فان الدعوات النزقة لرفض التراث وطرح التقاليد الشعرية القريبة والبعيدة ، والقطيعة الحادة معها ، مما يتحمس له أحيانا باندفاع محموم أصحاب الحداثة من شباب المبدعين لا يمكن أن يمثل المنطلق العملى لإشباع حاجات المتلقين فى التواصل ، فهم قد يضيقون بالتكرار والجمود ، ويستشرفون ضرورة التغيير ، لكنهم محكومون دائما بأبنية الوعى الجمالى الماثلة فى مجتمعاتهم ، ومن ثم تبدو استحالة القطيعة فعليا فى الإبداع اللغوى ، وتتضاعف هذه الاستحالة - إن كان ذلك ممكنا - فى التلقى ، ويبقى بعد ذلك الحل العادل فى اتخاذ موقف الاختيار الواعى والتكيف المرن مع معطيات التراث المحلى والعالمى فى تشكيل أفق التوقعات .

وقد شغلت قضية العلاقة بالتراث نقاد نظريات التلقى بصفة أساسية ، فدعا «جاوس» إلى ضرورة التمييز بين الاستسلام السلبى له والتكيف الواعى معه فى تشكيل الموقف النقدى السليم . ولعل أهم النتائج المترتبة على ذلك تتمثل فى قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ . فقد كانت الثقافة تفهم على أنها ظاهرة ثانوية تعتمد على السياسة والاقتصاد والاجتماع ، غير أن مشروع « جاوس » المبكر قلب هذا النموذج ؛ حيث أصبح تاريخ الفن

يعتمد على استقبال الجمالية ويجبرنا على التفكير بطريقة أخرى فى المنظومة التاريخية ، " إن جماليات التلقى تقضى بالتناسب بين الأسباب المفترضة للحوار بين الماضى والحاضر ، وتوفر بذلك نموذجا بديلا لإدراك أحداث الماضى ، لذا فان توظيف الفن كنموذج للتاريخ العام يمكن أن يعنى إزالة الفكرة الجوهرية للتقليد لصالح الفكرة الوظيفية للتاريخ (٢٤).

وربما كان الدكتور « شكرى عياد » من أبرز النقاد العرب الذين عنوا مؤخرا بتحليل موقف قارىء الشعر باعتباره " حارس التراث " ودعوا إلى تعديله . فهو يرى أن العمل الأدبى يمر من ذهن الكاتب إلى ذهن القارىء بدورة متصلة يعيد فيها القارىء بطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الأدبى من فكرة إلى رمز وأسلوب ولغة تتجسد فى نص لا يلبث بدوره أن يتمثل لدى القارىء لغة وأسلوبا ورموزا وأفكارا كلية يعاد إنتاجها بخطوات عكسية . وما يعنينا الآن من هذه العملية أن الباحث العربى يرى فى الناقد - وهو القارىء ذو الوظيفة الاجتماعية على حد تعبيره - " حارسا للتراث الأدبى للجماعة ، أى عارفا به وقادرا على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوما لأبناء العصر ، لا بمعنى الفهم العقلى فحسب ، بل بمعنى التجاوب الوجدانى مع القيم التى يتضمنها أيضا . كما يجب أن يكون من ناحية أخرى قادرا على رؤية الجديد الذى يعيد تشكيل القيم الفنية بحيث تعبر عن حياة المعاصرين وأفكارهم "(٢٥) . فهذه الوظيفة المزدوجة : رعاية القيم والسماح بهدمها جزئيا فى عمليات التجديد هى التى تميز الموقف النقدى للقارىء حتى يتسم بهذا العمل الذى نتوخاه وتستقيم علاقته المخصبة بالتراث ، إذ لو اقتصر على مجرد حراسته لتحول هذا التراث إلى مقبرة للإبداع المتمثل فى الحياة الجديدة للنصوص والتقنيات والأساليب المبتكرة . بل إن هذا المزيج نفسه هو الذى يجعله قادرا على تحقيق الحاجات النفسية والجمالية الحميمة للقارىء ، على أساس أنه " يستجيب للعمل الأدبى بتمثيله لحركته النفسية الخاصة : أى ببحثه عن حلول ناجحة ، فى حدود قوام ذاتيته للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية للأنا .. فنحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا " كما يقول الدكتور عياد فى بحثه المشار إليه .

على أن أخطر احتياجات القارىء العربى للشعر لا تتمثل فيما يتطلبه هو من النصوص

الشعرية ، بقدر ما تتمثل فيما يفترضه الخطاب الشعرى فى القارىء الذى يتلقاه ، فهذا الخطاب يستدعى " كفاءة خاصة " لاتتوفر غالبا لدى عدد كبير ممن يطمحون لمعايشة التجارب الشعرية فى مختلف أشكالها وتجلياتها الأسلوبية فى القديم والحديث . ومن ثم فان " إعادة تأهيل المتلقى " تصبح ضرورة لا غنى عنها فى هذا الصدد . وإذا كانت هذه الصيغة ذات مذاق تعليمى فانها تميل إلى نموذج خاص فى التعليم الذاتى ، فليس هناك أقدر على تعليم الإنسان من اجتهاده فى تكوين خبراته الجمالية وحصيلته المعرفية . والشعر يعد دائما من أرقى مظاهر الثقافة وأكثرها بساطة وتعقيدا فى الآن ذاته ، حسب أساليبه ومستوياته ، ومن يريد أن يحظى بوصاله لا يسعه أن يدخر جهدا ولاطاقة فى سبيل ذلك ، وكما يقول لنا فى إحدى صياغاته المجازية الحلوة : -

ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

ومهر الشعر المعاصر هو القراءة الخلاقة ، وهى درجة من الإبداع تقتضى تعزيز كفاءة التلقى باعادة تأهيل القارىء وتدريب ذائقته على معطيات الإيقاع الخفى والكثافة العالية والتشتت الدلالى الباهظ ، مما لم يتعود عليه فى أنماط الشعرية التقليدية ، باستثناء الحالات الفائقة فى مدرسة المحدثين البديعية فى العصر العباسى .

على أن تنمية الخبرة الجمالية بالشعر تتطلب أيضا متابعة المدارس المحدثة فى الفنون التشكيلية والموسيقية ، تدريب العين والأذن ، لاكتساب الحساسية والثقافة والوعى العميق بمكامن الجمال فى تجليات الإبداع المعاصر وقد شرح « أيزر » عمليات التوازن التى تتم لدى المتلقى بطريقة تسهم فى تكوين كفاءته وإعادة تأهيلة ، حيث يخلق كل نص فى بدايته لدى متلقيه عددا من التوقعات ، ثم لا يلبث أن يقوم بتعديلها أثناء جريانه ، حيث يقوم باشباعها ظرفيا فى لحظة موقوتة .. فعندما نقول ببساطة : لقد أشبعت توقعاتنا فاننا نقع فى إبهام حقيقى ؛ إذ نتجاهل أن متعتنا تنبع إلى حد كبير من الدهشة حيال خيبة توقعاتنا . ويمكن حل هذا التناقض فى تقديره فى العثور على أساس للتمييز بين " الدهشة " و " الخيبة " ويعتمد هذا التمييز على اختبار تأثير التجربتين علينا ، فالخيبة تحاصر وتوقف النشاط ، أما الدهشة فان ما ينجم عنها إنما هو التوقف الموقوت

لاختبار التجربة واللجوء إلى التأمل المتمعن . وفى هذه المرحلة الثانية فان عناصر الدهشة ترتبط بما مضى فى تيار التجربة بأكملها ، وعندئذ تبلغ اللذة بهذه القيم أقصى درجاتها من الكثافة ، فكل تجربة جمالية تنحو إلى عرض لعبة متواصلة مع تلك العمليات (٢٦).

ولعل التوازن الناجم عن إعادة تأهيل القارىء كى يسهم فى تكوين الدلالة الشعرية هو الذى ينجو بالفن من قوانين العرض والطلب ، فلا يسود الشعر البسيط لأن القارىء العادى يقدر على استيعابه . لأن الإنتاج الثقافى بتميز بخواص فنية راقية لا يمكن أن تتم معرفتها من خلال قيمة السوق ، إذ أن الحاجات الجمالية لا يتم إشباعها إلا داخل حدود معينة . وتلقى الشعر - كما يقول النقاد - نشاط جمالى رفيع مدعو للقبول أو الرفض خارج نظم التخطيط التجارى ، إذ يخضع لديناميكية خاصة فى التفاعل الإبداعى .

هوامش البحث :

١ - أنظر Fokkema , D . W . , Ibsch , Elsud : Teorias de la literatura del Siglo XX . Trad . 1981 . pag 176 .

٢ - أنظر : رويرت سي هول : نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد . اللاذقية بسوريا ١٩٩٢ ص ٦٦ . وللكتاب ترجمة أخرى رصينة قيد الطبع بنادى جدة الأدبى للدكتور عز الدين اسماعيل .

٣ - أنظر : Juass , H . R . Experiencia Estetica y Hermeneutica literaria Trad , Madrid 1986 . Pag 37 .

٤ - أنظر : المصدر الوارد فى هامش رقم (١) صفحة ١٧٨ .

٥ - أنظر Eco , Umberto : Lector in Fabule . Trad Madrid 1981 . pag .79

٦ - المصدر السابق ذكره فى الهامش الأول ، صفحة ١٦٧ .

٧ - أنظر: Hartman , Geoffrey H . Lectora y Creacion . Trad . Madrid 1992 . pag 18 - 32 .

٨ - أنظر : Iser , Wolfgang . El acto de leer . Trad Madrid 1987 . pag 157

٩ - أنظر المصدر السابق فى هامش رقم (٥) ص ٧٩ / ٨٠ .

١٠ - المصدر السابق فى الهامش الأول ص ١٨٠.

١١ - أنظر . Garcia Berrio , Antonio : Teoria de la literatura Madrid 1989 pag 224 .

١٢ - أنظر المصدر السابق فى هامش رقم ٨ ص ١٧٧ / ١٧٨ .

١٣ - أنظر المصدر السابق فى« هامش رقم ١ ص ١٧٦ .

١٤ - أنظر المصدر السابق فى هامش رقم ٣ ص ٢٤١ .

١٥ - راجع الجدول التفصيلى فى المصدر السابق فى هامش ٣ ص ٢٤٥ - ٢٤٩ .

١٦ - أنظر : Lotman , Y . La estructura del texto Artistico . Trad . Madrid 1988 pag 352 .

١٧ - أنظر : عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، الطبعة الثالثة ،

القاهرة ١٩٦٥ ص ٤ .

١٨ - أنظر : المصدر السابق ص ١٤ / ١٥ .

١٩ - أنظر : ابراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ، طبعة دار الشعب القاهرة ١٩٦٩ ص ٣ .

٢٠ - أنظر : نموذجا لذلك كتاب : : شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة . الدار البيضاء ١٩٨٨ .

٢١ - أنظر : منير العكش : أسئلة الشعر ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٨ / ٢١ .

٢٢ - أنظر بتصرف المصدر المشار إليه في هامش رقم ٧ صفحة ٣٦ .

٢٣ - أنظر : إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة بالكويت ١٩٧٨ ص ٢٦.

٢٤ - المصدر السابق فى هامش رقم ٢ ص ١٨٦ .

٢٥ - أنظر : شكرى عياد : دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد . القاهرة ١٩٨٦ ص ١٥٣ / ١٥٨

٢٦ - أنظر المصدر السابق فى هامش ٨ ص ٢٠٨ .

شعرية القص

٩ - نظام التشفير فى أولاد حارتنا

١ -١ منذ أن ابتدع العالم اللغوى السويسرى الكبير " فرديناند دى سوسيير " تصوره الجديد فى مطلع القرن الحالى عن " علم يدرس حياة العلاقات فى حضن الحياة الاجتماعية"، ليست اللغة بنظامها المركب الدقيق سوى مظهر له ، وأسماه علم الإشارات أو " السميولوجيا " ، وكان العالم الأمريكى " شارل بيرس " يبتكر فى نفس الوقت تقريبا تصوره الخاص للسيميوطيقا كما أطلق عليها ، بحيث تشمل طرق تكوين الشفرات الرامزة وكيفية حلها ، منذ حدث ذلك وقد تبين لناقدى الأدب أن المشكلة الأساسية فى اللغة الأدبية والفكر الثقافى الفنى أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة فى الحياة ، مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومى ليقيم فى داخلها نظاما فنيا جديدا ، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها فى نفس الوقت . ومن ثم فقد أصبح جهد الباحثين يتركز فى محاولة استخلاص قواعد هذا التشفير الأدبى ومعرفة كيفية تماسه وتخالفه مع شفرة اللغة العادية للإجابة على السؤال التالى : - كيف يمكن لهذه الأدوات اليومية أن تتحول بفعل التنظيم اللغوى الشعرى والوسائل التقنية إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية ووظائف جمالية وفعالية تمثيلية جديدة ؟

ولعل هذه الفكرة نفسها التى كانت منشأ " السيميولوجيا " أن تهدينا إلى مفتاح التحليل النقدى للملحمة نجيب محفوظ الكبرى " أولاد حارتنا " خاصة لأننا إزاءها أمام مفارقة طريفة ، إذ تصدى للحكم عليها ومصادرتها قوم لا شأن لهم بالنقد ولا علم لهم بوسائله وأدواته ، وأخذا بالشبهة والظن وتحرجا فى قضايا الدين وادعاء للفهم والتحليل ، بينما أحجم معظم النقاد عن وظيفتهم الحقيقية إيثارا للسلامة وربما عجزا عن إثبات أمر أولى وبديهى : أننا أمام عمل فنى عظيم له قوانينه ونظمه الخاصة المستقلة . مهما كانت نوعية المادة الدينية الميتافيزيقية ، والأسطورية الشعبية التى يتكون منها ، وهى جزء من للغة التى يرتكز عليها العمل بكل ما حملته إلى الأجيال المختلفة من معانى وإشارات متداولة ، إلا أن المؤلف لا يعيد كتابتها ، ولا ينتج صيغة أخرى منها ، بل يقيم بدوره ، ويشكل منفصل عنها ومواز لها فى نفس الوقت كيانه الروائى الجديد الذى يستخدم بعض

مفرداتها ، وقدرا محددا من نحوها وصرفها ، وبعض علاماتها الإسمية والفعلية ، لكنه يبنى من كل ذلك عالما مكتملا بنظمه الخاصة ودلالته المميزة ، ووظائفه التمثيلية والجمالية الجديدة ، وهو عالم يقدم كونا مصغرا ، قد يحاكى - على سبيل المجاز - فى بعض علاقاته ما حدث للكون الأكبر بمنطق شعرى إنسانى ، لكنه يخضع فى ترتيبه ، وصوره وتكويناته الكلية لرؤية الكاتب دون أى شيء آخر .

وكما أن الشفرة اللغوية - بمستواها الاتصالى - لايمكن أن تكون مجمل التحليل الكامل للعمل الأدبى ، ولا تفسر سوى جزء يسير من سطحه القريب ، فان الشفرة الدينية فى " أولاد حارتنا " تنتظم فى إطار مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والأيديولوجية ، تجعلها مجرد عنصر واحد قد تم تحويله باعادة إدراجه فى منظومة فنية تبتدع شخوصها ، وتختار مواقفها ، وتبنى هياكلها ، وتعثر على إيقاعها الروائى وزمنها القصصى ، كما تقيم رموزها الحديثة ، ومستوياتها التعبيرية بطريقة لابد من تتبع مظاهرها بوعى ودقة ، إذ أردنا أن نقرأ ما فى الرواية بأبنيته المتراكبة ، لا أن نفرح بسذاجة صبيانية بمجرد ملاحظة وجوه الشبه القريبة المتناثرة بين هذا السطح الظاهر ومخلفات الشفرة الدينية الطافية فوقه .

ومن حقنا أن نتساءل أولا : هل كان من الضرورى لمؤلفنا أن يقارب هذه الشفرة الحساسة ويوظف بعض عناصرها أم كان بوسعه أن يتخير غيرها ويبتعد عنها ؟ حينئذ لابد لنا أن نحمد له إدماج هذه الشفرة فى نسيجه الروائى حتى يتميز فن القص المشرقى العربى بصوته الخاص ، فالازدهار الأدبى لايمكن أن يتمثل فى إعادة إنتاج نماذج مشابهة للتقاليد الراسخة فى الذاكرة العالمية ، ولا تقليد المثل الناجحة من قبل ، لأن القيمة الكيفية للبيانات الجمالية التى تؤديها الأعمال الكبرى تسير فى خط عكسى لدرجة انتشارها وشيوعها ، أى أنه كلما ألفنا حيلة فنية أو وسيلة جمالية ، وتعودنا عليها ، وأصبح تلقيها ميسورا مفهوما لدينا كلما نقصت فعاليتها الجمالية وتقلصت قيمتها الفنية بينما توقظ المسالك الجديدة ، فى تنبيه الوعى بالحياة ، والشعور باللغة ، خاصة إذا تجسدت فى أدوات فنية مستحدثة ، توقظ لدينا ، بالمفاجأة المدهشة ، والتحدى الواضح فى فك

مغاليقها ، قدرتنا على الاستقبال وكفاءتنا فى الفهم ، بما تتيحه من لذة اكتشاف الجديد ومحاولة فضه . وتأسيسا على ذلك فان الاختيارات العظمى فى تقنية الرواية مثلا تعد كشوفا جمالية تخطو بالجنس الأدبى الى مجالات مبتكرة هى وحدها التى تمثل فترات ازدهاره وتوهجه ، ومن هنا فان " أولاد حارتنا " بقدر ما تكسر النمط الروائى المألوف ، وتعزف عن متابعة فتات الحياة الكونية ، وتنحو إلى وضع موجز مكثف لتاريخ الخليقة فنيا فى مجلد روائى واحد ، يتناص مع الوثائق الدينية العديدة ، ويتوازى ويتخالف إزاءها ، ويخلق لنفسه مجالا حيويا نشطا مفعما بالخيال ، ومتكورا فى رحم الحياة الإنسانية بأشواقها وعذاباتها المديدة ، عندما يفعل ذلك لأول مرة فانه يشرع طريقا جديدا لايخلو من لذة المخاطرة ، وشوق التطلع للمطلق ، والرغبة فى احتواء القمر بكف يد واحدة كما يتبدى لنا على البعد .

وكأن فن الرواية العالمية كان ينتظر نجيب محفوظ سليل هذه الثقافة النبوية المشرقية على وجه التحديد ووريثها المتمكن ليقدم قراءته الفنية فى العهود كلها ، باقتصاد قصصى حاسم ، وترتيب تاريخى دال ، ورؤية كونية نافذة .

٢ - ١ " كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أو سوء معاملة ، أشار إلى البيت الكبير، على رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء وقال فى حسرة " هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو وقفه ، فلماذا نجزع وكيف نضام ؟ " ثم يأخذ فى قص القصص والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد . وجدنا هذا لغز من الألغاز ، عمّر فوق مايطمع إنسان أو يتصور ، حتى ضرب المثل بطول عمره ، واعتزل فى بيته لكبره منذ عهد بعيد ، فلم يره منذ اعتزاله أحد ، وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول ، ولعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت فى إنشائها . على أى حال كان يدعى الجبلاوى وباسمه سميت حارتنا . وهو صاحب أوقافها وكل قائم فوق أرضها والأحكار المحيطة بها فى الخلاء . سمعت مرة رجلا يتحدث عنه فيقول : " هو أصل حارتنا ، وحارتنا أصل مصر أم الدنيا ، عاش فيها وحده وهى خلاء خراب ، ثم امتلكها بقوة ساعده، ومنزلته عند الوالى ، كان رجلا لا يجود الزمان بمثله ، وفتوة تهاب الوحوش

ذكره"، وسمعت آخر يقول عنه " كان فتوة حقا ، ولكنه لم يكن كالفتوات الآخرين ، فلم يفرض على أحد إتاوة ، ولم يستكبر فى الأرض ، وكان بالضعفاء رحيما .

ويبدو أن المؤلف لم يكن قد قرر وهو يكتب هذه الافتتاحية أن يضع حداً جريئا لحياة جدنا الأكبر الملغزة ، ويجعل عرفه يتسبب فى موته ، مع أنه يعبر عنه هنا بفعل " كان " ، وأغرب من ذلك أن يجعل هذا الموت قضية مسلما بها بين كل الأحياء ، مما يبعد بهذه الشخصية المشفرة بأناة وحكمة من أن تتطابق مع نموذجها الدينى الكبير ، بل يعمد إلى إثارة كل من المشابه والمفارق معا ، فهو مالك كل شىء فى الحارة وصاحب أوقافها ، إلا أنه قد اعتزل منذ عهد بعيد ، وهو قد سيطر عليها بقوة ساعده من ناحية ومنزلته عند الوالى من ناحية ثانية ، وهو قدير ليس كمثله جميع الفتوات إلا أنه لم يستكبر فى الأرض وكان بالضعفاء رحيما .

بهذا المزيج الخاص من الألوهية والفتوة ، من الأزلية والحدوث ، من الديمومة والفناء ، نرى الجبلاوى جد الحارة ومصدر عذابها وسعادتها .

وإذا كان المؤلف يتقن فن تضمين الأسماء فى رواياته طاقة إيحائية ورمزية بارزة ، فانه هنا حيال موقف دقيق ، لأنه حيال أمثولة كونية تريد أن تعبر مجازا عن رؤية خاصة لتطبيقها الأعمال الأخرى ، ومن ثم يصبح اختيار الأسماء الخطوة الأولى فى الترميز الشفرى الناجح ، فالإسم عليه أن يستدعى عالمين : المباشر وهو شخص الرواية الحقيقى ، والمجازى وهو نظيره المختلف عنه والمتشابه معه فى حكاية الوجود . ومنذ البداية نجحت لعبة هذا التوازى : - فأدهم لا يختلف كثيرا عن آدم على المستوى الصوتى ، وإدريس شديد القرب من إبليس ، أما جبل فقد انتقل فيه المؤلف من أسلوب الجناس الناقص فى التشفير إلى طريقة المجاز المرسل المكانى ؛ لأن مشهد الجبل الذى تجلى فيه الرب لموسى هو الذى يميز رسالته ، وقد انسحب هذا على نظير الرب ذاته ، فأصبح الجبلاوى بتباعده وضخامته وكبريائه ، وعندما نصل إلى رفاعة نعود إلى لون جديد من الاشتقاق الذى لا يقوم على جذر التسمية وإنما على أبرز معالمها ، فنظير المسيح الذى رفع إلى السماء يتسمى بما يشير إلى هذا الرفع . وتداعب كلمة قاسم الحقيقة التاريخية من جانبين :

أحدهما لأن محمدا كان يدعى أبا القاسم فى بعض أسمائه ، وما أقرب أن تصبح الكنية أسما ، والآخر طبيعة رسالته المميزة لمن سبقه لأنها قاسم مشترك " بين جميع الأجناس والعصور ، وربما كان الحرف الأول فى اسمه " القاف" يوحى بما كان له من نظير الجبل والرفع من معجزات وهو " القرآن " . على أية حال لا يبقى هنا ظل للشك فى شفافية الاسم وسلاسة التشفير الشخصى .

فاذا انتقلنا الى عرفة النبى الخامس فى الأمثولة الذى لم يتصل بالجبلاوى إلا لكى يطلع على أسراره عنوة وخلسة ، فانتهى الأمر به إلى أن قتل خادمه وتسبب فى موته ؛ - هل قتل الكهنوت ودفن المطلق ؟ - فلم تكن أمام المؤلف فرصة كبيرة لمناورة الرمزية الواسعة ، فاشتق اسمه من أقرب الجذور إلى معناه ، فهو وإن أشار إلى العلم فان المعرفة هى مرادف العلم العريق ، ويظل عرفة ؛ هذا الطلعة المغامر الذى لايعرف أباه من أى الأحياء جاء ، ولا يكاد يستقر على ولاء ، هو النظير الاستعارى لخامس الأنبياء الذى يبدو أنه مازالت الدنيا تستظل برسالته على اختلاف أحيائها ومواقفها منه حتى اليوم . أما دفنه حيا وبحث رفيقه حنش عن كراسته فهو اللغز الأخير الذى يضعه المؤلف فى موازاة اللغز الأول عن الجبلاوى .

٣ - ١ يدمغ مشهد أصل الخليقة الرواية بقربها الشديد من لغة الدين ، إذ يؤصل لجذر النص الأول وهو يقيم النص الثانى ، فتفرض المشابه قدرا من التوافق الذى يبدو فى الظاهر فادحا بين المستويين ، فاذا ما أمعنا فى التحليل النصى وجدناه يسير موجها إلى المخالفة بدوره ، فاختيار الجبلاوى لأدهم كى يدير الوقف نيابة عنه ، وتفضيله على إخوته من سكان البيت الكبير ، واعتراض إدريس على ذلك لأنه أحق منه ، فأدهم ابن جارية سوداء ، وهو أصغرهم ، يعد إخلالا بحقوق الباقين ، وتبرير الجبلاوى لذلك بأن أدهم على دراية بطباع المستأجرين ، كما أنه يعرفهم بأسمائهم ، وختام التحدى بطرد إدريس من البيت الكبير ، كل ذلك يصب بشكل ما فى الأدب الدينى الموروث ، ومن ثم ينبغى لنا كى ندرك توازن عملية التناص أن نتنبه إلى عدم استغراقه لإشارات التخالف المتكاثرة التى تضمن للنص الروائى مع ذلك استقلاله وكيانه الخاص . وهى إشارات تتركز حول محورين : -

أحدهما : الاقتصاد المحكم فى التفاصيل الكثيرة الموروثة ، لإقامة بنية جديدة من العناصر المحدودة المختارة وإخضاعها لعلاقات جديدة .

والثانى : بث مجموعة أخرى من الإشارات المبتكرة فى كل ثنايا النص تضمن له قواما خاصا به ، مباينا بالضرورة للنص الأول .

فالبيت الكبير (الجنة) مثلا يقوم على " امتداد صحراء المقطم ، وقد شيده الجبلاوى كأنما ليتحدى به الخوف والدهشة وقطاع الطرق " وفى هذا التحديد المكانى والوظيفى نفى صريح لأية علاقة غير مجازية . أما إدريس وعباس ورضوان وجليل وأدهم فهم أبناء الجبلاوى الخمسة ، كلهم من سيدة من خير النساء ، ما عدا أدهم فهو ابن جارية سوداء ، مما يجعل اختياره مظهرا لأن يكون الزمان " زمان الخدم والعبيد " ، وهذه السيدة نفسها عندما انتقص منها إدريس صاح به أبوه " إنها زوجتى يا عربيد " ، فيرد عليه بأنه وهو " سيد الخلاء وصاحب الأوقاف والفتوة الرهيب قد استطاعت جارية أن تعبث به ، وغدا يتحدث عنه الناس بكل عجيبة " ، وعندما يدفعه بقوة باطشة ويقذفه خارج الباب يصيح بصوت رهيب : " الهلاك لمن يسمح له بالعودة ، وطالقه ثلاثا من تجترىء على هذا " . وعندئذ لا يبقى لدينا أدنى ريب فى أننا بازاء أحداث دنيوية توظف قدرا من التراث الدينى دون أن تستغرق فيه أو تتطابق معه ، وأن دلالة هذا التكوين الفنى الجديد لابد وأن تكون شيئا آخر غير مادرجنا على فهمه من قصص العهود القديمة والجديدة معا .

ولما كانت الإجراءات الإحصائية تلعب دورا هاما فى تحديد كمية المعلومات الموظفة فى المساحة الروائية ، خاصة فى حالة روايتنا التى أساء بعض الناس قراءتها على أنها مجرد مجاز دينى مبتسر وفقير ، فقد اخترت الباب الأول لتجريب هذا الإجراء الكمى عليه ، لأهميته فى توجيه الأحداث وتكييف دلالتها ، ولأنه مظنة غلبة الطابع " الكنائى " المجازى أو " الأليجورى " عليه ، وأقصد بالكنائى الذى يتوافق مع لغة الدين دون أن يكون هناك مانع من إرادة معناه الحرفى المخالف لها .

وقد قمت بتلخيص مركز فى جملة واحدة للمشاهد التى يتضمنها هذا الباب وعددها

٢٣ مشهدا ووزعتها على عمودين : أحدهما بعنوان " التوافق الكنائي " والآخر بعنوان " التخالف " فوجدت أن عدد الجمل التي تمثل فيها هذا التوافق لاتجاوز ٦ جمل ، وعدد جمل التخالف يشمل البقية وهي ١٧ جملة ، أي أن نسبة ما يحتمل التفسير الديني ، فضلا عن إمكانية تفسيره حرفيا دون إشارة لهذه الخلفية الموروثة يصل فحسب إلى ٢٦٪ تقريبا من المساحة الكلية للفصل ، ويظل الباقي وهو ٧٤ ٪ مادة روائية بكرا ابتدعها خيال الكاتب دون أن تكمن خلفها أية عناصر تراثية ، بل تتمتع بحرية قصوى في التوصيف والتوظيف ، وأن هذه النسبة القليلة المشدودة للنموذج الكوني لابد من تأويلها هي الأخرى في ضوء البنية الكلية لتتمتع باستقلالها .

ولعل من الملائم هنا أن نورد جمل التوافق الكنائي ليتضح لنا من تأملها طبيعة تراسلها ومباينتها في نفس الوقت للنموذج الديني ، مع أن جمعها في نسق واحد يعطي لها ثقلا تمثيليا لا تملكه في النص الروائي إذ تأتي متفرقة مندمجة في نسيج جديد ، مما يفرض علينا أن نحتفظ لها بأرقامها في الفصول الروائية لمراعاة هذا التجميع وهي : -

١ - اختيار أدهم لإدارة الوقف وطرد إدريس .

٢ - حياة الحديقة الغناء وظل أميمة المنبثق .

٦ - غواية الإطلاع على حجة الوقف .

٧ - إلحاح أميمة لإتمام الغواية .

٨ - اكتشاف الخيانة وطردها من البيت الكبير .

١٩ - قتل قدري لهمام ومواراته التراب .

ويمكن أن نلاحظ على هذه المشاهد أنها جميعا لا تتوافق حرفيا مع الموروث الديني ، باستثناء الأخير الذي يتصل الأمر فيه بقتل الأخ لأخيه على اختلاف في الأسماء والدوافع والظروف . وتظل مسألة حيلة " حجة الوقف " الغامضة المبهمة وما يحيط بها من أسرار وطقوس وأوصاف مادية محددة ، وما يترتب عليها من ميراث الإخوة وحرمانهم ، مركزا يقرب التمثيل الكنائي للمجاز الديني ويبعد عنه في نفس الوقت ، على أن ما تحفل به

كل هذه الجمل من مئات التفاصيل الحرفية الصغيرة التى لايمكن أن تصدق حرفيا على النموذج الكونى الأعلى يشدها إلى منطقة التمثيل الفنى الحر ، ويتولى توزيع مشاهد التوافق على مناطق متباعدة تغمرها مشاهد التخالف الكلى مهمة إيقاع التوازى بحيث يصبح خافتا ضعيفا لا يقوى على صبغ العمل الروائى بجميع عناصره الفنية بالصبغة المجازية المباشرة ، مما يضمن له كما قلنا وجودا حيويا قائما بذاته ، بغض النظر عما يمكن أن تحيل إليه بعض أجزائه اليسيرة من إشارات تشبه إلى حد ما الموروث الدينى فى بعض ملامحه ، وإن كانت تختلف عنه فى بنيته ودلالته .

١ - ٢ عندما نتأمل شفرة الزمن نجد أن المؤلف يستخدم فى هذه الرواية حيلة فنية يكررها بعد ذلك فى " الحرافيش " وهى تكنيك التصغير ، فبعد أن كان يتميز فى أعماله السابقة بنزعة التكبير الواقعى لحيوات الأشخاص والأجيال حتى تستغرق مجلدات عديدة، فانه قد شرع هنا فى اتخاذ منظور فنى معاكس ، إذ يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول فى لقطة شاملة أن يحيط علما لا بالمكان كله فحسب ، بل بالزمان برمته أيضا . وهذا الطموح الأسطورى يجعل واقعيته الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقى واضح ، على أن زمنه الروائى لا يمكن أن يتطابق مع الزمن الخارجى الأبدى بطبيعة الحال ، بل إن مباينته له فى الترتيب والإسقاط ، ودرجة الاستغراق ، ومعدلات التكرار ، تجعله من أبرز الخوالف المجازية للرواية . فهو يسلط الضوء بأناة على معادل لحظة انبثاق الصراع البشرى، فيفرد بابا كاملا لأدهم وأخيه وبنيه منذ الحياة الأولى فى ظل الحديقة الغناء حتى قتل أحد ولديه أخاه وتزوج بابنة عمه ، يدمج كل ذلك فى بنية متماسكة ، ثم يسقط من حسابه آمادا طويلة ونبوءات ، ومئات الآلاف من السنين ، ليستأنف الباب التالى مع جبل فيبسط أحداثه ، ويستغرق فى تفاصيل وقائعها ، ويفعل مثل ذلك مع رفاعه وقاسم ، ويقيم عرفة نظيرا خامسا وأخيرا لهم . فمع محافظته النسبية على نسق الترتيب الخارجى إلا أنه يخلق علاقات جديدة بما يتجاوزه من مراحل ، وما يتوقف لديه بالتفاصيل البطيئة من أحداث ، أو يطويه بسرعة من فصول ، ولكى نتبين أهمية ذلك فى تعديل النموذج الخارجى يكفى أن نتذكر مثلا أنه لا يشير من قريب أو بعيد إلى حادثة دينية كانت ذات

أثر حاسم فى مسار البشرية ومصيرها ، وهى حادثة الطوفان الذى يعتبر إعادة خلق لوجه الحياة على أساس من الانتقاء والاختيار – هل يلتقى هذا المفهوم بفكرة البقاء للأصلح ؟ – لكن المؤلف يسقطه تماما من ذاكرته الروائية ، ربما لسبب بسيط، وهو أنه لم ينجح فى استئصال شأفة ذرية إدريس من على وجه الأرض مما جعل الأمر يعود كما كان من قبل ، وربما لسبب آخر وهو أن المجتمع البشرى المعاصر الذى يمتلىء بأتباع كل من جبل ورفاعة وقاسم لم يبق فيه أحد يرتفع بانتمائه إلى نوح لأنهم جميعا من قومه الناجين مثلما هم من أبناء أدهم ، على أية حال فان لإغفال هذه الحلقة من السلسلة على أهميتها دلالات عدة تجعل البنية الجديدة مختلفة عن النص الأكبر ، إذ تقيمها على أساس المنظور المعاصر لا طبقا لترتيبها الأصلى .

أما فيما يتعلق بدرجة حضور وتكرار هذه المراحل فمن الطبيعى أن تكون المرحلة الأولى أشدها بروزا فى وجدان الأحياء المختلفة وإن كانت المشكلة الأساسية فى المنظور الروائى هى التى تضع الجملة فى الأبواب الثلاثة الوسطى وتمثل القرار الذى يصب فيه إيقاعها ، إذ تختم بعبارة متشابهة هى رغبة الراوى فى مقاومة فعل الزمن ، وعلاج آفة الحارة الكبرى لديه وهى النسيان ، فلولا النسيان ما انتكس بها مثال طيب ، ومع أن اليوم خير من الأمس ، إلا أن آفة الحارة هى النسيان ، وفى نهاية عهد قاسم قالوا أنها ستبرأ من هذه الآفة ، أو على حد تعبيره " هكذا قالوا !! " .

٢ – ٢ أدت انجازات النقد الحديث إلى تحديد مجموعة من المحاور التى يتم على أساسها تحليل الشفرات الماثلة فى النص الروائى ودراسة علاقاتها المتراكبة فى منظومة يتوقف بعضها على البعض الاخر . ولعل أبرز هذه الشفرات هى التمثيلية والزمانية والقصصية ، إلى جانب المؤشرات النصية الأسلوبية وشفرة الفواعل . ولنتأمل الآن الشفرة التمثيلية لنجد أن أوضح تحليل لها يتجلى بصفاء عندما تتركز حول المنظور الذى يسيطر على عملية تمثيل النص للحدث المروى ، فهو إما أن يكون منظورا داخليا يتقمص شخصية أو أكثر ويحكى بلسانها الأحداث ، مع ما يترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من

ناحية أخرى . وإما أن يكون منظورا عليما يحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج، ويعرف ماضيها ومستقبلها وما تخبئه لها الأقدار ، وما يضطرب فيها وحولها من عوامل ، وهذا هو المنظور التقليدى فى الرواية ، واختياره للقص يعنى إقامة قدر من التوازن بين الوصف والحوار ، والضبط فى إيقاع الأحداث ، وتناوب ظهور الشخصيات بما لا يجعل بعضها يطغى على البعض الآخر ، إنه منظور الحكم المسيطر والمخرج الموجه لجميع الحركات ، أما المنظور الثالث وهو الخارجى فلا يرصد من الأشياء سوى ظواهرها ، ولا يتدخل فى مجرى الحوادث إلا بالقدر الضئيل من التنظيم الدال عن طريق الوصف أساسا ، دون أن يزعم لنفسه قدرة استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر ، وهو أقرب إلى التوثيق منه إلى التعميق ، وإلي توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل فى شئونها أو ادعاء لمعرفتها ، إنه أشبه بالشهادة التى تجتهد فى افتعال الحياد ، وتصطنع مهارة خاصة فى إقامة " مونتاج " جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرا من المعنى ، دون التصريح بأية بواعث أو أهداف ، مما يجعل الجانب الأيديولوجى والعاطفى يكادان يختفيان من ظاهره على الأقل .

وهناك ملاحظات أولية على هذه المواقف ، من أهمها أن اختيار أحدهما لابد أن يكون على حساب الآخرين بالتنازل عما يتيحانه من ميزات إلى حد كبير ، وأنها ترتبط بشكل وثيق بدلالة النص وبما يوظف فيه من أدوات تقنية ، مما يجعل اختيار بعضها يؤثر إلى حد كبير فى اختيار بقية الشفرات النصية . ولنستمع لراوى " أولاد حارتنا " وهو يقول : -

" شهدت العصر الأخير من حياة حارتنا ، وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود " عرفة " ابن حارتنا البار ، وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى ، إذ قال لى يوما : " إنك من القلة التى تعرف الكتابة ، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا ؟ .. إنها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجلها بأمانة فى وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها ، وسوف أمدك بما لاتعلم من الأخبار والأسرار .. ونشطت إلى تنفيذ الفكرة ، اقتناعا بوجاهتها من ناحية ، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى " .

ولا يجدينا هنا كثيرا أن نبحث عن مقابل مجازي لصاحب عرفة الذى نصحه بالكتابة وأمده بأسرارها ، فسواء كان هو الوعى التاريخي والفلسفى بالوجود كما قد يتراءى لبعض القراء ، أو كان هو فن الرواية الذى يخترق تجليات التعدد المتكاثر ليصل إلى الوحدة الشاملة ويضع نسقا تنتظم فيه الحوادث طبقا لرؤية خاصة ويحاول الوصول إلى قلب الكون والإنصات إلى إيقاعه الشعرى العميق كما قد يبدو للبعض الآخر ، فان الراوى قد ابتعد منذ البداية عن إعلان الولاء لأحد الأحياء عندما جعل صاحبه من أتباع عرفة على وجه التحديد ، وإذا كان هذا هو منظور الراوى فانه يفرض بالضرورة على القارىء اتخاذ موقف مقابل ومعادل له ، يبرأ من التحيز حتى يكون قادرا على استشراف الأفق الذى يمتد إليه بصره على أن هذا الراوى لا يتميز بالتواضع ، ولا يظهر الرضا عن نفسه عندما يقول : " كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جره ذلك على من تحقير وسخرية . وكانت مهمتى أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوننى فان عملى لم يستطع أن يرفعنى عن المستوى العام للمتسولين فى حارتنا ، إلى ما أطلعنى عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبى " .

أكان يتمثل الراوى – لا الكاتب - بوعى عندما خط هذه السطور فداحة الرسالة التى شرع فى أدائها عندما أخذ يحكى – ربما لأول مرة فى تاريخ الرواية العالمية – قصة الكون مكثفة مقطرة محولة إلى مجاز فنى كبير ؟ وهل كان يعتبر تجلياته السابقة على هذا المشروع الضخم مجرد شكاوى عابرة وعرائض مدبجة ليس لها من قيمة سوى أنها مكنته من الاطلاع على أسرار المجتمعات وانتهت به إلى الضيق والشجن ؟ وإلى حد يتراءى الكاتب خلف الراوى وهو يتحدث عن عمله الذى لم يرفعه فى نهاية الأمر عن مستوى المتسولين الذين يقتر عليهم فى الحرية والرزق ، إذ لم يزد عن كونه واحدا من هؤلاء الرباب الذين طالما أشجانا بغنائهم . ومع أن المؤلف – كما رأينا – قد قدم لنا راويا يحكى هذه الأحداث مما قد يوهم للوهلة الأولى أنه سيتخذ المنظور الداخلى فى تمثيله إلا أنه سرعان ما يتضح أن هذا الراوى الذى يختلف عن المؤلف بطبيعة الحال لم يشهد من تجارب الوقائع

سوى طرف من مراحلها الأخيرة ، وأنه بعون أحد العالمين ببواطن الأمور سيتمكن من سرد التفاصيل وعرض أسرارها وخفاياها ، فهو يتخذ إذن منظور العليم بالبواطن ، وما كان بوسعه أن يفعل سوى ذلك وهو يطمح إلى تقديم رؤية للوجود منذ بدايته حتى الآن . كان هذا المنظور ضروريا لا مفر من اتخاذه ولكن المؤلف يقيم لونا من التوازن الدقيق بين معاملات التكوين الروائى فيستخدم باحكام بعض عناصر المنظورين الآخرين ، إذ يختار مجموعة من الشخصيات الأساسية يتسرب فى لفتات يسيره إلى داخلها ويعرض لمحات مقتضبة من عالمها الباطن وأشجانها دون إسراف أو استغراق فى البث والنجوى ، كما يحكم زوايا العرض بتتابع المشاهد وتبادل الأدوار بين الوحدات الكبرى - إذ يتراوح عدد صفحاتها بين ١١٠ و ١٤٠ صفحة بشكل يؤدى إلى ضبط إيقاع الأحداث وتنظيم سرعتها . وقد انتهى به ذلك إلى إقامة لون خاص من التآلف المتسق بين عناصر القص مما ضمن له قدرا عاليا من الكفاءة التمثيلية والشعرية .

٣ -٢ فاذا عمدنا إلى اختبار النص الروائى ذاته وأخذنا منه نموذجا تحليليا لإكتشاف طبيعة منظوره المسيطر ماديا ونوعية الإيقاع الروائى فيه وجدنا مثلا أن الباب الثانى الخاص بجبل يتكون من عشرين فصلا تتوزع على النحو التالى : -

أولا : يمثل السرد بما يشمله من وصف للزمان والمكان والشخصيات وحركتها ، ورواية للأحداث على لسان الراوى والتعليق عليها قرابة ٨٥٠ سطرا ، أى بنسبة ٣٨ ٪ من عدد السطور المكتوبة ، مع ملاحظة أنها سطور كاملة ، الأمر الذى يجعلها دائما تامة الكلمات .

ثانيا : يصل عدد سطور الحوار الذى جاء على لسان إحدى الشخصيات المتحدثة فى الرواية ١٣٧٦ سطرا ، أى بنسبة ٦٢ ٪ من جملة القول الروائى ، مع ملاحظة أن كثيرا منها غير تامة فى عدد كلماتها .

ثالثا : ليس هناك نجوى بالمعنى الدقيق للكلمة ، أى عبارات تبوح بها شخصية رئيسية وتتحدث عن عالمها الباطنى بصيغة المتكلم فى غير حوار وبدون علامات تنصيص ، وإن كانت هناك بعض الشذرات التى لا تتجاوز ثلاثين

سطرا قد جاءت على لسان جبل - الشخصية الأساسية - تكشف عن طرف من مواجده وانفعالاته الخاصة بين علامات تنصيص أحيانا وبضمير الغائب أحيانا أخرى ، دون أن تستغرق مساحة نصية يعتد بنسبتها .

ونتيجة لذلك بوسعنا بعد هذا الإجراء القياسى البسيط أن نخلص إلى صحة التصور المبدئى عن مدى التوازن فى إيقاع النص الروائى بين السرد والحوار ، وهو توازن تحتمه - كما أشرنا - طبيعة المنظور العليم بكل شيء ، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجى أو الاستبطان الداخلى ، إذ يكاد السرد " يروى " نصف الحقل الدلالى ، تاركا النصف الآخر للحوار ليبث فيه قدرا أساسيا من الحركة والتفاعل الدراميين ، ويترك للشخصيات أن تعبر عن نفسها فتعكس ذاتها وتعكس غيرها وتشى بوقع الأحداث عليها ، وبهذا يصبح الحوار ضمانا للحركة والحياة والفاعلية اللغوية وبؤرة ضرورية تتجمع فيها أساليب السخرية والتلوين العاطفى ، ومظهرا بارزا للتنظيم الروائى . أما ما يترتب على هذا المنظور من تناوب ظهور الشخصيات كلون آخر من ضبط الإيقاع فسوف نتحدث عنه بالتفصيل عند تحليل شفرة الفواعل فى الرواية ، ولكننا نكتفى الآن بالإشارة إلى عنصر يتعلق به ويوضح مدى دقة المؤلف فى توزيع الأدوار بين أنواع شخوصه ، وهو ما يتصل ببروز ممثلى الذكورة والأنوثة فى الرواية .

ومنذ المشهد الذى انبثق فيه ظل أميمة من خلف أدهم عندما تراءت له جارية سمراء فاتنة فى الحديقة من قريبات أمه ، فأشبعت أشواقه واكتمل له الحس الحيوى بالوجود ، كما أشبعت ما كان يوده من نفسه من تجريب للمجهول ونزوع للمغامرة وارتكاب للخطر والخطأ ، من ذلك الحين والمرأة فى أولاد حارتنا تمثل النصف المختفى من على سطح الأحداث فى أدوار البطولة الأولى ، وإن كانت تشغل دائما الدور الثانى باطراد ، لكن رؤية نجيب محفوظ لهذا الدور تميل إلى إدانته فى عمومه ، ولن نستند فى ذلك إلى دور أميمه فى طرد أدهم من البيت الكبير فهذا راجع إلى النموذج الكونى الكبير ، ولكننا سنقف عند لحظتين : -

أولاهما : عندما أخذ يعمر كوخ إدريس بالذرية ، فاختار له بنتا واحدة هى هند على

وجه التحديد ، مما لم يرد في أي نص تراثي قديم ، وكاد يسند إليها سبب مأساة قدرى في قتل أخيه ، بينما عمر كوخ أدهم بالذكور ، وهذه قسمة لها دلالتها ، ولها أهميتها في حفظ التوازن وضبط المسافات الروائية .

ثانيتهما : عندما اتفق رفاعة مع صحابه على الفرار وتعاهدوا على ذلك ليلة العشاء الأخير ، فان ياسمينه ، الزوجة الشبقة غير المشبعة ، هي التي تخونهم وتشى بهم إلى الفتوة الذى تتعشقه وتذوب في حضنه ، ولا ينفع لها بعد ذلك أن تولول إشفاقا على رفاعة الرقيق من ضربات الغدر قائلة إنها لم تكن تقصد قتله ، لكن صنيعها الذى يأتى مخالفة صريحة للنموذج التراثى في اسناده لدور الخيانة إلى رجل آخر هو يهوذا يشير إلى طبيعة الدور الذى يؤثر المؤلف أن يخص به المرأة التى تنحدر في معظم أصلابها من ذرية إدريس . وإن كان دور " قمر " رفيقة قاسم الحانية الودود قد خفف نسيبا من وطأة هذه الثنائية الفادحة ، ومن قبلها هدى زوجة الناظر ومحتضنة جبل ، مما يلطف من هذه الحدة ، وتأتى عواطف - شريكة عرفة - لتؤكد عودة التوازن بين ممثلى الذكورة والأنوثة في إيقاع كونى لا يحرم المرأة من النبل والسمو والرفعة .

١ - ٣ ولنتأمل الآن شفرة الفواعل التى تلعب دورا حيويا في التحليل الأدبى منذ شرع " فلاديميربروب " في روسيا منهجه لتصنيف الحكايات الشعبية على أساس " مورفولوجى " أو صرفى ، ومنذ كتب " سوريو " في فرنسا خلال منتصف القرن كتابه المسرحى الطريف عن آلاف المواقف الدرامية ، ثم جاء " جريماس " فأسس التحديد الدلالى لوظائف الفواعل الأدبية في ستة فواعل ، فاذا ألقينا نظرة إجمالية على " أولاد حارتنا " من هذا المنطلق أمكن لنا أن نستخلص الملاحظات التالية : -

أولا : يبدو أن منظور الفواعل هو المسيطر على الرواية ، فالعنوان نفسه يشير إلى ذلك ، إذ أنها تتبع لجملة من النماذج العليا الكونية ذات البعد البشرى حينا والميتافيزيقى الذى يتجاوز حدود الإنسان العادى عندما يمس ما وراء الطبيعة كقوة مهيمنة ورسالة موجهة وطاقة فاعلة حينا آخر . لكن يظل منظور الفواعل هو أبرز ما يجمع خيوط الأحداث وينتظم العمل الروائى ، ويضفى عليه وحدته المتماسكة وبنيته الدالة .

ثانيا : أن الرواية – وهى مقسمة طوليا إلى خمسة أبواب – سرعان ما تنحل عند تحكيم هذه النظرية إلى شطرين : يتمثل الأول فى المطلع والختام ، فى أدهم وعرفة من جانب ، ويتمثل الثانى فى الأبواب الثلاثة الوسطى المتعلقة بجبل ورفاعة وقاسم من جانب آخر . ذلك لأن نموذج الفاعلية يكاد يتطابق فى هذا القلب الوسيط ، لكنه لا يمضى على نفس النسق فى المطلع والختام . ولنحدده ببساطة أولية قابلة للمراجعة كى نوضح تشكيله الأساسى ، ففى المطلع نجد الفواعل والممثلين لها تمضى على النحو التالى : –

الفاعل : أدهم / قدرى

الموضوع : الطاعة والامتثال

المرسل : الجبلاوى

المرسل إليه : أدهم / إدريس / همام .

المعين : رضوان وعباس وجليل

العائق : إدريس / أميمة / الطموح .

ويلاحظ أن الأدوار قد تتداخل أحيانا فى شخص واحد أو أكثر ، وهذا طبيعى لأن القوى المحركة للأحداث والممثلة لعناصر الصراع فيه متشابكة ، لكن يظل النموذج محددا بالرغم من تمازجه ، أما الختام فانه يتبدل أساسا ليصبح هكذا : –

الفاعل : عرفة

الموضوع : اكتشاف طاقة السحر

المرسل : عرفة

المرسل إليه : الناظر والفتوات والناس

المعين : حنش / الناظر / المرأة

العائق : الجبلاوى / الناظر / الفتوات / المرأة

فيتوحد الفاعل مع المرسل ، وتختلط أوراق المعين والعائق ، إذ يتذبذب الممثلون فى

المواقف المختلفة ويتراوحون بينها . أما نموذج الشطر الوسيط ، وهو يمثل الثقل الروائى المتوازن ، خاصة بمقابلته بما قبله وما بعده من فواعل متغيرة ومتبادلة ، فهو ثابت ومنتظم، يمضى على النحو التالى بشكل شبه دائم ، مع بعض التغييرات اليسيرة فى الممثلين وطبيعة المواقف ودرجة تعقيدها : -

الفاعل : جبل / رفاعة / قاسم

الموضوع : إدارة الوقف لتحقيق العدل

المرسل : الجبلاوى

المرسل إليه : بعض الأحياء عند جبل ورفاعة / كل الحارة عند قاسم

المعين : أنصار شخصيات الفواعل

العائق : الناظر والفتوات على اختلاف أسمائهم .

ومن الملاحظ أن علاقة الجبلاوى بلوحة الفواعل تظل ثابتة فى دائرة المرسل خلال الأبواب الأربعة الأولى ، ولكنها تختل فى الباب الخامس عند تحويله إلى عائق سواء كان ذلك قبل مقتله أم بعده . كما يلاحظ أن كشف القوى المحركة للأحداث ووضعها فى نسق متصل ومتمايز يبرز لنا بصفاء طبيعة الهدف أو الموضوع فى كل المراحل ودرجة قابليته - النسبية دائما عند المؤلف - للتحقق عبر التاريخ .

٢ - ٣ ونظرا لأهمية هذا المحور - وهو الموضوع - فلنحدد طبيعة علاقته كعنصر فى بنية الفواعل الروائية بنظام التشفير الكلى للعمل ، خاصة دوره فى عملية التمايز الجوهرية بين لغة النموذج الدينى التراثى ورؤية الرواية الفنية ، فهو يمثل المحرك الأساسى للشخوص والحوادث ، فادارة الوقف واقتسامه بالحق والعدل ، والهمة والنشاط فى تعميره كانت أهداف الجبلاوى لا منذ اختياره لجبل فحسب ، بل منذ تفضيله لأدهم نفسه على إخوته ، وقد مارس ذلك مباشرة ، وهو فى البيت الكبير الذى لايتسع له معادل إشارى واحد : " فأخذ يذهب كل صباح إلى إدارة الوقف فى المنظرة الواقعة إلى يمين باب البيت الكبير ، وعمل بهمة فى تحصيل أجور الأحكام وتوزيع أنصبة المستحقين ، وتقديم الحساب

إلى أبيه ، وأبدى فى معاملة المستأجرين لباقة وسياسة ، فرضوا عنه على رغم ما عرف عنهم من مشاكسة وفظاظة " .

وعندما كانت تتوق نفسه إلى التنعم بالحديقة وتستمرىء ما فيها من لذة " فردوسية " كان يرى أحيانا أن إدارة هذا الوقف نشاز فى منظومة حياته ، لكنه واجب لا سبيل إلى التخلى عنه ما دام قد كلف به ، وما أشجى ما كان يحدث نفسه قائلا : " الحديقة وسكانها المغردون ، والماء والسماء ، ونفسى النشوى ، وهذه هى الحياة الحقة ، كأننى أجد فى البحث عن شىء ، ما هذا الشىء ؟ الناى أحيانا يكاد يجيب ، ولكن السؤال يظل بلا جواب ، لو تكلمت هذه العصفورة بلغتى لشفت قلبى باليقين ، وللنجوم الزاهرة حديث كذلك ، أما تحصيل الإيجار فنشاز بين الأنغام " وبغض النظر عن ضغط التوق وأشواق العاطفة المبهمة للحب والمرأة فى هذا المشهد فاننا نود أن نبرز من هذا التتبع الموضوعى حقيقة جوهرية ، وهى أن ممارسة أدهم لإدارة الوقف وهو فى كنف البيت الكبير ذاته تعديل جذرى فى دلالة النصوص الأولى يشير إلى أمرين : -

أولهما : أن العدل والحق والإنتاج هى هدف الفعل فى حياة الحديقة مثلما هى هدفه المتحقق حينا ، والمعطل فى أكثر الأحيان ، فى حارتنا .

وثانيهما : أن سر اختيار أدهم دون أخوته هو كفاءته فى إدارة الوقف لا مجرد امتحان للطاعة ولا اختبار للسلطة ، وبذلك فان عصيان إدريس لا ينبغى تفسيره على أنه مجرد توزيع لأدوار الخير والشر فى لعبة الوجود ، وإنما هو إشارة لأولوية العمل على النزعات التجريدية الميتافيزيقية .

ومعنى هذا أيضا أن الصراع فى الرواية لا يقوم بين الخير والشر فى المطلق ، وإنما تجسد فى بؤرة جديدة تماما هى إرادة سكان الحارة فى انتظام الموازين والعدل بين الجميع وشيوع الوفرة والرخاء والعمران . وما انحراف الأجيال المتعاقبة ، ومحاولات التصحيح التى قام بها كل من جبل ورفاعة وقاسم إلا تأكيد لحقيقة بادهة هى حق أبناء الحارة جميعا فى خيرات الوقف بالتساوى ، مهما كانت شروط الواقف السرية التى لم يطلع عليها أحدا ووصيته التى أخفتها السلطات فى مختلف الأزمان - حتى ليتطرق الشك إلى عرفة أنها

وجدت أصلا - إيثارا لمصلحتها الخاصة وعدوانا على الآخرين .

وبهذا يصبح اتخاذ موضوع هذه الأمثولة عدالة توزيع الوقف عبر الأجيال المتباعدة وضعا جديدا ورؤية مستحدثة لا تتطابق مع المفهوم القليدى للتراث الدينى ، بل هو مفهوم يحفظ للرواية استقلالها وتماسك قوانينها الداخلية التى تحكم كونها المصغر أيا ما كانت علاقته بهذا الكون المختلط الأكبر .

٣ - ٣ ولنقف الآن لتحليل ثلاث شفرات موضوعية فى هذا المشروع النقدى كنماذج بارزة لعمليات التشفير الروائى ودلالاتها ، وهى الحارة والفتونة والرباب . يقول الراوى :
" أقيمت بيوت الوقف فى خطين متقابلين يصنعان حارتنا ، ويبدأ الخطان من خط يقع أمام البيت الكبير ، ويمتدان طولا فى اتجاه الجمالية . أما البيت الكبير فقد ترك خاليا من جميع الجهات على رأس الحارة من ناحية الصحراء . وحارتنا ، حارة الجبلاوى ، أطول حارة فى المنطقة ، أكثر بيوتها ربوع كما فى حى آل حمدان ، وتكثر الأكواخ من منتصفها حتى الجمالية . ولن تتم الصورة إلا بذكر بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المساكن، وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبالته "

ثم يشرح الراوى النسيج السكانى للحارة بهذا المنطق الصارم فى واقعيته وهو يقدم أمثولة كونية ، يستخدم أدواته ككاتب واقعى يحتل المكان لديه أهمية قصوى حتى وهو يحاول أن يروى تاريخ اللامكان . إن التمثيل الطوبوغرافى البصرى محور ضرورى لتسكين القارىء وتنظيم خياله وترتيب معطيات تصوره ، إنه المسرح الذى يعرض عليه شخوصه ، ولابد له أن يبنيه باحكام ، لكن هذه الهندسة المكانية تفضى بدورها إلى تخطيط لمراكز القوى فى العمل الروائى ، فترتيب البيوت وتدرجها من بيت الجبلاوى إلى بيت الناظر والفتوة والربوع ثم الأكواخ يفضى به إلى تحليل كيفية بروز هذه القوى وممارستها لنشاطها فى تنظيم طبقى ومهنى دقيق ، فالفرد : يكد ويكدح نظير لقمات يشاركه فيها فتوة ، لا بالشكر ، ولكن بالصفع والسب واللعن ، الفتوة وحده يعيش فى بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوة الأكبر . والناظر فوق الجميع ، أما الأهالى فتحت الأقدام ، وإذا عجز مسكين عن أداء الإتاوة انتقم منه فتوة حيه شر انتقام ، وإذا شكا

أمره إلى الفتوة الأكبر ضربه الفتوة الأكبر وأسلمه إلى فتوة حيه ليعيد تأديبه ، فاذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الأحياء جميعا . وهذه الحال الكئيبة شهدتها بنفسي في أيامنا الأخيرة ، صورة صادقة مما يروى الرواة عن الأزمان الماضية " .

ومنذ الافتتاحية لم يكسر الراوى أسلوب القص غير المباشر ويطل برأسه من على خشبة المسرح سوى فى هذا المشهد فى صفحة ١١٧ ، أى أنه يؤثر حكاية الأحداث بشكل محايد وتجنب استخدام ضمير المتكلم ، لكنه هنا موجوع من استمرار نظام القوة حتى عصره ، مما يضفى كآبة ظالمة على حياة الحارة ويجعل المكان ذاته تمثيلا حسيا لمنظومة القيم السائدة عبر العصور .

أما شفرة الفتونة فيبدو أن المؤلف قد أدرك نهاية عهدها فى حياة القاهرة خلال مرحلة انتقال السلطة والحماية إلى الشرطة وممثلى القانون ، بل ربما كان قد عاشر فى صباه ازدواج هذه السلطة وتنازعها بين الطرفين ، وفتنته الصيغة الشعبية البطولية المشبعة بروح الأسطورة فى تقاليد الفتوة ، وهى تختلف فى طبيعتها ووظيفتها عن تقاليد الفتوة العربية الكلاسيكية ، فأمعن فى تمثل الزمن الأول الذى كان فيه الفتوة البطل الباطش الطاغية والحامى لحرم العشيرة ، وفى ذات الوقت هو القانون والقضاء والشريعة والتنفيذ، فارادته قاضية وكلمته نافذة وقوته غالبا خارقة . وقد جعل المؤلف من هذا النموذج شفرة تلخص أبرز ملامح النظام الاجتماعى للعصور المتوالية فى اعتمادها على القوة والعدوان . وتذرعها بأدوات السلطة الأساسية ، وهى " النبوت " الهراوة المادية ، و " الحشيش والنساء " كملذات حسية ، و " الأعوان والعيون " كوسائل مساعدة ، وأهم من ذلك : الخضوع بعقد معلن حينا ، ومفهوم أحيانا أخرى - لأوامر الناظر واقتسام خيرات الوقف معه .

ولم يدخل المؤلف على هذا النموذج تعديلات جوهرية عبر الرواية بأكملها ، بل أخذ يكرره إلى درجة التشبع ، مما جعله يوشك أن يفقد قوته فى الإفضاء بدلالات متعددة قابلة لتنوع التأويل فى كل حالة على حدة ، قد يتوقف قليلا عند مفصل هام يتم اختيار فتوة

جديد ، أو يقوم تنازع بين الأحياء المختلفة ، أو تربطه علاقة خاصة بأحد الأطراف ، أو يتدرج فى سلم القوة صعودا وهبوطا ، لكنه فى جميع تلك الأحوال ... " علامة " شخصية أو " رمز " بالمعنى السيميولوجى لا المذهبى لهذه القوة المادية المسيطرة فى المجتمع ، أداة البطش وصانعته ، تبرز وتطغى عندما تنتظم الأحوال فى إيقاعها المعتاد ، تتوارى وتنكمش عقب المعارك الروحية الكبرى فى تاريخ الإنسانية ، ومع أنها شفرة ابتدعها نجيب محفوظ نفسه ، وأقام هيكلها وأعاد توظيفها فى " الحرافيش " إلا أنه فيما يتراءى لنا قد استنفدها أيضا ، فلم تعد صالحة كى يستخدمها فنان آخر سواه ، فنحن إزاءها أمام نموذج مصادر غير قابل للتنمية بنفس هذه الطريقة الرمزية والجمالية .

أما الرباب ، أى شعراء المقاهى ، فأمرهم أشد كثافة وتعقيدا من الشفرتين السابقتين ، على ارتباطهم الحيوى بعنصر المكان أيضا ، وتستحضر طرفا من وصف المؤلف لهم لنتتبع الخيوط التى تدخل فى دورهم الوظيفى ومساحته وخطورته فى الرواية إذ يقول : - " أما شعراء المقاهى المنتشرة فى حارتنا فلا يروون إلا عهود البطولات متجنبين الجهر بما يجرح مراكز السادة ، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات ، بعدل لا نحظى به ، ورحمة لانجدها ، وشهامة لانلقاها ، وزهد لا نراه ، ونزاهة لا نسمع عنها " ثم يصف بدقة أحد مجالسهم قائلا : " كانت القهوة ضيقة العرض ، ولكنها تمتد طولا حتى أريكة الشاعر فى الصدر تحت صورة خيالية لأدهم فى رقاده الأخير وهو يتطلع إلى الجبلاوى الواقفبباب الكوخ ، أشار حمدان إلى الشاعر فتناول الربابة واستعد للإنشاد ، وبين أنغام الأوتار بدأ بتحية الناظر حبيب الجبلاوى ، وزقلط زين الرجال .. وندت عن احتساء القهوة والقرفة والشاى أصوات ، وانعقد الدخان المتصاعد من الجوز « العامرة بالحشيش » حول الفانوس فى المقهى سحبا شفافة ، وتركزت الأعين فى الشاعر ، واهتزت الرؤوس لجمال ذكرى أو حسن موعظة "

وهنا نستطيع أن نميز بين ثلاثة خيوط تتصل بشفرة الرباب : الخيط الأول يتمثل فى الشعر وما يحييه من صور البطولات ويتغنى به من قيم مفقودة فى الحياة ، إنه الفن كذاكرة مقطرة للبشرية وتعبيرا عن شوقها للمثل العليا ، لكنه يتدنى إذ يزيف الحقيقة

أحيانا ويتواطأ مع السلطة ويداهن الأقوياء ، وإن كان دائما يمتع ويلذ ، ويقترن بالخيط الثانى المتمثل فى ذكريات الجبلاوى وعلاقته بأبنائه ابتداء من أدهم إلى قاسم ، وكلامه لهم وأحداثهم مع قومهم ، وربما اعتبر هذا الخيط تمثيلا شعريا للتراث شبه الدينى كما تتناقله الأجيال فتتعظ به ، وتلهو على أنغامه ، ويقوم اللهو على وجه التحديد فى أن هذا السماع والتمثل لا يتمان فى الحارة إلا وأنفاس الجوزة تعبق بالنشوة السكرى والخدر اللذيذ ، وعندئذ نتبين أن مجلس الرباب يتألف من هذه الخيوط المتداخلة ، وهى البؤرة التى يلتقى فيها الماضى بالحاضر ، والتاريخ بالواقع ، والوعى باللاوعى ، ويعتبر التجانس الذى تفترضه الرواية بين عناصر مجلس الرباب من أشد شفراتها جرأة ودلالة ، ويمثل مكونا جوهريا فى رؤيتها الكلية ، إذ أنه لا يقتصر على مجرد تجاور مكانى يتم فيه ممارسة هذه الأفعال الثلاثة بالتناوب السياقى فيما بينها ، بل يعتمد أيضا على قدر من التبادل الوظيفى والإحلال الفنى ، فنشوة الموسيقى تمتزج بسكرة الذكرى وعبق الأنفاس ، وعندئذ تلتحم وظيفة مجلس الرباب أداء وتلقيا بمصير الحياة فى الحارة وتصبح سببا ونتيجة لغيبة العدل والحرية فى معظم الأحيان على الرغم من بوارق الأمل الخاطفة فى اللحظات المتوازنة الفذة .

ويوسعنا أن نقف عند هذا المستوى من تحليل نظام التشفير فى الرواية ، بعد أن تبين لنا أن الشفرة التراثية تنتظم فى إطار مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والأيديولوجية والموضوعية ، تتضافر كلهاعلى تكوين بنية روائية متماسكة وقائمة بذاتها ، ذات دلالة مركبة ، ورؤية كونية عميقة ، وحس فنى رائق ، يشتق لغته الخاصة من عناصر عديدة ، دون أن يختلط بها ، أو يحتمى فيها ، أو يفقد مؤشره الواضح فى نشدان العدل والخير والحب والجمال ، عبر تجسيدات تقنية متقنة .

١٠ - شعرية الحياة عند طه حسين

١ - ١ في مقاربة تعتمد على التذوق النقدى لقصة " دعاء الكروان " بوسعنا أن نعثر على بعض الملامح المميزة لطريقة طه حسين فى اكتشاف وتجلية شعرية الحياة عبر لونين من الأدوات : إحداهما تتمثل فى شعرية الأسلوب اللغوية ، والأخرى تبدو فى مستوى أعمق يتصل بالوسائل التقنية الروائية ويمكن أن نطلق عليه " شعرية القص " . وسنرى أن هذين اللونين لا يلبثان أن يصبا فى مجرى منهمر واحد تتدفق فيه أدبية الكتابة القصصية الرفيعة .

وقد أهدى طه حسين هذه الرواية إلى صنوه العنيد عباس محمود العقاد بقوله : " أنت أقمت للكروان ديوانا فخما فى الشعر العربى الحديث ، فهل تأذن لى فى أن أتخذ له عشا متواضعا فى النثر العربى الحديث " ، وعندئذ نجد أنفسنا أمام تقابل له دلالته الواضحة بين مجموعتين من العناصر : إحداهما تقع فى الديوان الفخم ، وهو مكان عام يرتاده الناس فى المناسبات ، والأخرى تقيم فى عش صغير وهو مكان خاص أليف لأصحابه ذو صبغة حميمية بارزة . وربما كان شعر النظم ، بهيكله التقليدى المحترم وبنيانه الاجتماعى المشيد هو المقابل الصريح لديوان العقاد ، كما أن شعرية الحياة بشذراتها الثمينة وكشوفها الصغيرة وتجلياتها الخاصة المتفجرة هى الإنجاز الحقيقى لكتابة طه حسين القصصية ، وهى كتابة تصل من الشعرية بمفهومها المحدث إلى صميمها ، وتبلغ فى مطارحتها للغة ، ومعاينتها للحياة معا فى أرهف مستوياتهما ما يجعلها تثير غيرة الشعر وحسده حقا كما قال خليل مطران فى أبياته الرائقة عنها : -

يالغة العرب التى كاشفت * طه بما صانت من السر

من أى روض يجتنى مثل ما * جناه من أزهارك النضر

جلت خيال الشعر فى صورة * أغارت الشعر من النثر

٢ - ١ فإذا لامسنا بشرة هذه القصة الناعمة الساخنة الشهية ، وتأملنا بعض ثناياها الأسلوبية وجدنا أنها ترتكز على جملة من اللوازم التعبيرية والإيقاعية الحادة ، لاتخفى

وجهها الشعرى المباشر ، فهى تبدأ بهذه التلبية الملحة عقب القطعة النثرية المكرورة التى تمثل حبل السرة فى الربط بين الأطراف الزمنية : - " لبيك لبيك أيها الطائر العزيز ؛ مازلت ساهرة أرقب مقدمك ، وأنتظر نداءك ، وما كان لى أن أنام حتى أحس قربك وأسمع صوتك وأستجيب لدعائك !! لبيك لبيك أيها الطائر العزيز !! ما أحب صوتك إلى نفسى إذا جشم الليل ، وهدأ الكون ، ونامت الحياة ، وانطلقت الأرواح فى هذا السكون المظلم ، آمنة لا تخاف ، صامتة لا تسمع " .

فنلاحظ أنها تعتمد على تكرار الصيغ وهو أبرز ميزة لغوية للشعر ، وترتكز على الجمل الانفعالية فى الخطاب مثل التعجب والاستنكار ، وتعمد إلى استثارة الجو الدينى المقدس بتلبية الحجيج ، فتجذبه إلى منطقة الحياة الباطنية الدنيوية ، وتركن إلى الائتناس بعنصر طبيعى من عالم الطيور ، وهو الكروان ، عندما يشتد غدر الإنسان ويصعب ترويضه ، ولكنها فى الوقت ذاته تعقد علاقة شفيفة آسرة بين هذا الكروان العزيز الذى يستحق أن تسهد لمراقبته ، وبين ذلك المهندس الشاب الذى وجدها ساهرة أيضا تنتظره فى القطعة المنثورة السابقة على النداء فتتراءى الشخوص فى نوع من التراسل الكونى والشعرى عندما تنبثق فى وعى المتكلمة القديرة على تجسيد تخلقات الوهم وتشخيص صوت الوجود فى طائر شجى فريد .

٣ - ١ وفى هذه الشعرية المتمكنة من قلب الجملة النثرية ، تقوم بدايات الفقرات بدور القوافى الشعرية بطريقة معكوسة ، فى ثنائيات ورباعيات وخماسيات منتظمة ، فنجد أن الفقرة رقم ٢ مثلا تمضى فى بدايتها هكذا : -

لقد بعد . . لقد رأيت . .

وأنا أنظر . . وأنا أمد . . ثم أنا أنهض ثم أنا أفكر . .

لقد كانت آمنة . . كانت زهرة . . كانت زهرة . . كانت آمنة . .

عند هؤلاء التجار .. عند هؤلاء الموظفين . . الخ .

وتقوم هذه القوافى المعكوسة بوظيفة مماثلة إلى حد ما فى النوع ومخالفة فى الدرجة

للقوافى الشعرية ، من ربط الصيغ وتكرار النماذج الصرفية والنحوية ، وضبط الإيقاع الداخلى للعبارة ، وهو لا يقل أهمية عن الإيقاع الموسيقى البارز الذى تقوم به القوافى الشعرية ، ومهما كانت هذه اللوازم مدينة بشكل ما لخاصية الإملاء الكتابى عند طه حسين مما يجعلها خطابا منطوقا فى الدرجة الأولى إلا هذا لا يضعف من خواصها الجمالية المتميزة .

٤ - ١ ولكى نقترب من بنية عبارة طه حسين الشعرية بوسعنا أن نطالعها فى مشهد المرآة ، وهو مشهد نموذجى فى هندسته وتصميمه وعلاقاته ، لا يتكرر كثيرا فى كتاباته بهذه الصورة المتتابعة المكثفة ، وإن كان يوجز فى سطور قليلة أنساق الصياغة عنده ، إذ يقول فى الفقرة ذاتها : - " أمد عينى إلى المرآة وأثبتها فى أديمها الصافى الصقيل حينا فتعود إلى بصورة إلا تكن رائعة بارعة ، فانها لا تخلو من رواء ونضرة وحسن تنسيق ، ومالى أسأل عن صورة هذه المرآة الجامدة الهامدة التى لا تحس شيئا ولا تشعر بشىء ولا تعرب عن شىء ، وإنى لأرى صورتى مرات ومرات فى غير مرآة من هذه المرايا الحساسة الشاعرة البليغة ، التى تحسن الإفصاح عما فى النفوس وهى العيون " .

ومهما غالبنا شعور الإشفاق والإعجاب والحب لطه حسين وهو يصف مرآة العيون ، بشعرية وبلاغة نعجز عن مجاراتهما ، فخير لنا أن ننتبه إلى هذا التقابل الذى يقيمه بين المرآتين : الزجاجية والبشرية ، وأن نبتهج بانتصار المرآة الحية عنده مهما كانت آثمة وشهوانية ، وأن نتمثل صنيعه وهو يبتدع حركة المعاودة البصرية فى نسق ثلاثى يكشف عن ولعه الأسلوبى بالتنضيد الوصفى فى مجموعات ثنائية أولا مثل رائعة بارعة ، وثلاثية ثانيا مثل رواء ونضرة وحسن تنسيق ، ومثل الجامدة الهامدة ومن بعدها " لا تحس ولا تشعر ولا تعرب " . وبهذا ينتظم إيقاع الجمل عبر مساحات وصفية متوازية ، يقوم لامتداد الخطى للمجموعة الثانية فيها بدور البؤرة المنبورة للإيقاع المرصود .

٥ - ١ وإلى جانب هذا النظام الهندسى المحكم فى شعرية اللغة الوصفية يمكن لنا أن نشير إلى مظهرين يتصلان بحساسية الكلمات عنده ، أحدهما فى تجاورها والآخر فى تبادلها ، وكلاهما يرتبط بمالها من طاقة إيحائية وتعبيرية فعندما نقرأ له مثلا " فتراجع

خطوات ، ثم قال فى صوت أبيض جعل يأخذ صوته الطبيعى قليلا قليلا لجدنا أمام وصف لونى ناصع لأصوات من فنان يتلقى العالم بسمعه ، فيرهفه ليلتقط به موسيقى الكون ، وعندئذ كان عليه أن يترجم بقية المعطيات الحسية إلى لغة هذا السمع ، ولكنه ينحو فى اتجاه عكسى إلى تحويل المادة البصرية إلى بؤرة التركيز الشعورى ، لا تأثراً بما هو مشهور عند الشعراء الرمزيين خاصة من استثمار الألوان فى إثراء دلالات الحروف والأصوات ، وإنما تنمية شعرية لمجالات الشعور بتراسل الحواس والكلمات ، واستجابة لحاجاته الشخصية فى اكتشاف العلاقات المدهشة الفنية . وكذلك فى تحليله الشيق لتحول اسم قرية " بنى وركان " حتى يتجلى الحس الشعبى الظريف وروح الدعابة عند مزج مصير الكلمات بمصير الناس ، وإثارة العواطف المتباينة تجاه ما يعترى الكلمات من تقلبات تجذبها إلى المناطق الحساسة لتكشف عن شدة الوعى بها مع تفادى التصريح الواضح ، حيث تقع فى تلك المنطقة المتجاذبة من الجلاء والخفاء ، وهى نفسها منطقة الشعر الكامن فى متغيرات اللغة وثنايا التاريخ ، بل هى منطقة الإثارة على حافة الظل والضوء فى مفارقات التعبير ومشاهد الحياة النابضة على حد سواء .

١ - ٢ ولأن الخط موصول بين أسلوب اللغة وأسلوب القص فان الانتقال من النوع الأول من الشعرية لا يلبث أن يفضى بنا إلى النوع الثانى ، مما يساعدنا على تبين تقنية طه حسين فى القص وقياس شعريتها . ولنقرأ مشهدا آخر من دعاء الكروان تتجلى فيه "عذوبة اللحظة الدرامية " بكل طاقاتها الإيحائية : " نهضت من مكانى فى هدوء ، وسعيت إليها فى أناة ، حتى إذا بلغتها مسست كتفها مسا رفيقا ، فاذا رعشة عنيفة تجرى مسرعة فى جسمها كأنها رعشة الكهرباء ، وإذا هى تجفل كالخائفة ، ثم تأمن حين تسمع صوتى ، وأنا أقول لها : لا تراعى فأنا أختك آمنه ".

وقد نلاحظ أن مستوى التعرف والتواصل بين الأختين يعتمد هنا على اللمس والسمع ، لأن المؤلف يشحن طاقته الوصفية بصدق بالغ ، ولا يفتعل شيئا يقصد إليه من إثارة معطيات حسية أخرى شاحبة ، ثم يمضى فى وصفه لهذه اللحظة المسرفة المأساوية : " ثم عادت الرعشة السريعة فهزت جسمها هزا ، ثم انهمرت دموعها انهمارا ، ثم احتبس

صوتها فاذا هي تضطرب اضطرابا عنيفا ، وتسح دمعا غزيرا ، وترسل أنفاسا عنيفة متقطعة وأنا أجثو إلى جانبها وأضمها وأقبلها ... وأوت إلى ذراعى كأنها الطفل فاستسلم إلى أمه الرءوم ، وأطمأن رأسها إلى كتفى ، وقضت كذلك لحظة ما نسيت ولن أنسى عذوبتها "

فالى جانب الاستخدام الملح للمفعول المطلق لتأكيد الدلالة الفعلية الحاسمة والمضى فى استثارة معطيات اللمس الحسى نجد أقصى درجات تشعير الموقف والوصول به إلى ذروته المأساوية معا عند وصف الزمن بالعذوبة ، مما ينتمى لما لاحظناه من قبل من تراسل الحواس وتجسيد المعنويات ، على أن عذوبة اللحظات الفائقة عند طه حسين من أجمل وأوقع اكتشافاته فى شعرية الحياة والفن ، وهى تمتد لتتمثل أيضا فيما يجلوه من آثار التراث الأدبى ، فمازلت أعجب من اصطفائه لهذا البيت من الشعر القديم وتكراره له : -

منى إن تكن حقا تكن أعذب المنى * وإن لا فقد عشنا بها زمنا رغدا

وكم استكثرت على الشاعر القديم أن يقع على وصف المنى بالعذوبة والزمن بالرغد فى بيت واحد ، حتى ظننته من صنع طه حسين ، ولكن تأكد لى أنه مكتشفه لا منتحله ، ونحن دائما نردد من التراث ما نبعث فيه حياة جديدة ، ونختار منه ما يتلاءم مع مزاجنا وذوقنا ، وكان طه حسين فذا فى قدرته على اتخاذ الأصوات القديمة والنطق بها كما اتخذ صوت أبى العلاء ، وكما اتخذ قصصيا هذا الصوت الذى لا يصفه بأنه غناء ولا توقيع ، ولا بأنه حديث ولا ترجيع ، وإنما بوصف عجيب طريف ، يمسح عنه شيئا من قداسة الغيب ليضفى عليه قدرا آخر من قداسة الوجود وهو " الدعاء " المنسوب للكروان . على أن العذوبة التى يصف بها تلك اللحظة ليست كلمة عفوية عابرة ، بل هى مقصودة مرسومة ، تتأكد إذا تأملنا المشهد من الخارج فى بعده التشكيلى المجسد فى الأختين المتعانقتين ، وإذا استشرفناه من الداخل فى تمثيله لأنبل ما فى العواطف من حلاوة وصفاء ، وأبقى ما في الحياة من ماء لا يعتصر من الأفراح فحسب ، بل يعتصر قبل كل شىء من تلك اللحظات المأساوية الضائقة التى تتوحد فيها المشاعر والمصائر ، والإرادة المختصمة مع الماضى والمطلة على المستقبل .

٢ - ٢ كما أن من الأدوات الفنية القصصية التي يستثمرها طه حسين باتقان كبير إقامة لون من المفارقة بين المستويات الحضارية المختلفة ، عبر رصده لبعض مظاهر السلوك اليومي في حياة الناس ، مثلما نجد في مشهد مضغ الطعام في : دعاء الكروان " . ولطه حسين تجارب محفورة في ذاكرته وذاكرة قرائه منذ " الأيام " في قياس درجة الرقة الشعورية بحركة الآكلين حول المائدة والوصف القصصي الدقيق لتفاصيل هذه المواقف ، وبالرغم من الطابع الجسدي الذي تتم فيه هذه الحركات ، فان وصفها - على غلظتها يرتقي بها إلى أفق شعري ينتمي لهذا اللون الثاني من الشعرية القصصية الخاصة بتمثل أبخرة العيش ومذاق نكهته المميزة ، تقول بطلة قصتنا آمنه بعد أن أصبح اسمها سعاد وصار بوسعها أن تدرك المسافة بين هذين النمطين من السلوك اليومي : - " ما ابعد ما بين هذه الأيدي الغليظة الخشنة قد تقلص جلدها وتقبض ، وهي تغوص بما فيها من الخبز غوصا في القصاع فتصيب منها ما تستطيع ، وما بين تلك الأيدي الرقيقة الرفيقة الناعمة المترفة التي لم تكن تمتد إلى الأطباق إلا هينة ، والتي لم تكن تمس ما في الأطباق إلا بهذه الأدوات التي يعرفها أهل المدن خاصة ... حيث لا تلتهم ولا تلتقم ولا تنتهي بما فيها إلى حلوق تزدرد ، وإنما تطيل المضغ وتستمتع بما يمسها من الألوان ، ثم تنتهي به على مهل إلى حلوق تسيغه في أناة ورفق ، كأنما الأكل فن من الفنون لابد فيه من الروية واصطناع المهل والأناة " .

وبغض النظر عن شعرية الصياغة المتمثلة في تكرار افتتاحية " ما أبعد " خلال الفقرة التي اقتطعنا شطرا منها وبعدها على طريقة " القافية المعكوسة " فان ربط الطعام بالفن باعتباره من أبرز مظاهر التحضر والرقي يضيء في وعينا مفارقة الشعور بالتفاوت الطبقي من منظور الطموح الراقي للتقدم ، وهنا تختلف مؤشرات الكتابة عند طه حسين ، صاحب " المعذبون في الأرض " عن كتابات بعض القصاصين الرمادية الفقيرة ، التي تريد أن تصبغ الحياة باللون القاتم وهي تهجو بهجتها وتدين ازدهارها الحضاري القاصر على فئة واحدة ، في لون من الهجاء الحاقد والرغبة الباطنية في استواء الجميع بؤسا لانعمة وتخلفا لا رقيا . أما نقد طه حسين لمظاهر الخشونة والغلظة الجسدية باعتبارها من ملامح

الماضي وإقامته الواعية النبيلة للمفارقة بينها وبين معالم الترف المتمدين فلا ينضح بمثل تلك المرارة ، مع أن مأساة الحدث تكاد تشي بها ، بقدر ما ينم عن صواب الحس الحضارى فى نشدان الرقى والتقدم للمعذبين المحرومين . هنا تنبع شعرية القص من صواب الاتجاه الإيجابى على المستوى الأيديولوجي والقدرة على بث مؤشراته عبر القطع الوصفية التى يتكشف فيها وعى الشخصيات واتجاه حركة حركة التاريخ نحو التقدم والرخاء ، وإن صحبت ذلك أنات المعذبين الأليمة .

٣ - ٢ ولا تتمثل شعرية الحياة التى تتجلى فى فن القص عند طه حسين ، فى هذه المتغيرات فحسب ، وإنما تبدو أيضا ، وبأقوى أشكالها ، فى نوع من الثوابت التى ترتبط بتخمر العناصر الجوهرية فى باطن الوجود الحميم ، أقصد بها هذا العرق الأسطورى الذهبى الذى لايجرؤ على الكشف عنه فى الحياة سوى كبار الفنانين . ولقد اختار الكاتب ثلاث نسوة غريبات ، كى يلتقين بالأختين وبالأم فى بيت العمدة الصعيدى ، سيكون لإحداهن شأن كبير فى مستقبل آمنه ، وهن " غزية " متقاعدة تعمل مرشدة للشرطة ، و " دلالة " فتانة تصل روابط الحلال والحرام بين الجنسين ، و " عرافة " تقرأ الطالع وتنثر الودع وترى مستقبل الناس ، ويصفها الكاتب هكذا : " نظرت إلى ودعها ، ثم أطالت النظر فيه ، ثم رفعت عينها إلى أختى فأطالت النظر فى وجهها ، ثم عادت إلى الودع فأثبتت عينها فيه، ثم رفعت رأسها وهى تقول للفتاة : إن أمرك يا ابنتى لعجيب . إنى أراك بين أثنين : أحدهما يحبك وسيؤذيك ، والآخر أذاك وسيحبك .. والرأى لك يا ابنتى أن تستشيرى سادتنا من الجن أو سادتنا من الأولياء ، وما أرى أن هذا عليك عسير ، ففى هذه القرية القريبة منا التى تستطيعين أن تبلغيها فى ساعة وبعض ساعة ما تحبين ، فيها مقام سيدنا فلان ، وإنه ليأتى بالأعاجيب ، وفيها دار فلانه ، وإن قرينها من الجن ليحدث بالأعاجيب أيضاً " .

ودور النبوءة فى المأساة من صميم عوامل الإثارة الشعرية ، لأنه يتصل بالمناطق الخبيئة المستترة وراء الغيب ، ويشير إلى طموح الإنسان الكونى للإرتباط بالمجهول ومحاولة استكناه سره ، وهو فوق ذلك من أقوى الدلائل على تذبذب الإنسان الشجى بين اليأس

والرجاء ، وبلوغ الوهم فى وعيه أقصى حالته من الفاعلية المتجسدة المحركة . وقد نجح طه حسين فى استثارة هذا العامل الأسطورى فى مشاهد عديدة من " دعاء الكروان " و"شجرة البؤس " ، ومن يقرأ هذه الأخيرة مثلا لا يمكن أن ينسى منظر الفرن الريفى وما يتلاعب فيه مع النار من أشباح الجان والشياطين مما يلتقط من أعماق حياة النسوة المحيطين به أشد عقائدهن ومخاوفهن وحركة ضمائرهن خصوبة وعذوبة وتاريخية بالرغم من مجافاته الصريحة لما نعرفه عن مادية التاريخ ، بل بفضل هذا المجافاة على وجه التحديد ، لأن الضد لا يكشف عنه سوى ضده ، ولأن المتغيرات لا تتضح إلا فى ظل الثوابت ، كما لا تتضح الألوان إذا تقاربت وشارفت الاتحاد . وعندما نتأمل عبارة النبوءة فى ضوء الأحداث نلمح ظلا آخر من تطارح الشخصيات وتبادل الأدوار بينها ، فالأختان قد انعكس وجود إحداهما فى الأخرى حتى أصبحت امتدادا لها تستأنف ما انقطع من عشق عدائى وحب مؤذ لكنه بالغ الحيوية والجمال .

٤ - ٢ وقد اصطنع طه حسين فى " دعاء الكروان " طرفا من أسلوب تيار الوعى قبل أن يتفجر بكل خصوبته فى الأدب الغربى الحديث وإن كانت قد تقدمت طلائعه فى الثلاثينيات من هذا القرن ، واختار لقصته أن تتكىء على السرد فحسب ، بحيث يطوى الحوار غير المباشر أو المباشر أحيانا فى ثناياها ، وهى لذلك تلتزم بمنظور شخص واحد ، دون أن تنتقل بين عدة شخوص ، مما يجعلها أقرب إلى روح الغنائية الشعرية ، ويضمن لها قدرا من اتساق الإيقاع اللغوى المرتبط بنفس الشخصية من غير حاجة لاعادة التواؤم مع منظور شخصيات أخرى ، وعندئذ تقوم فيها اللغة السردية بدور البطولة بشكل يتوازى فنيا مع ما يحدث فى الشعر ، ويصبح اتخاذ ضمير المتكلم فى القص مؤشرا شعريا عظيم الخطورة ، لأنه يعين على بروز أقوى الصيغ لنجوى المفاجأة ولبث الشحنات الذاتية ومعانقة اللحظات الفائقة ولعل بقعة الدم ونجوى الظلال من أكثر مشاهد هذا التكنيك الروائى المبكر فاعلية فى تمثيل أشجان الحياة القروية وحكاية مأساة الماضى المروعة ، وهى ليست مأساة هنادى التى ذهبت ذاهلة لا تكاد تعى شيئا مما حولها ، أولا تكاد تطلع على شىء مما تعيه ، ولكنها مأساة آمنه بعد أن أصبحت سعاد ، ويصل بها الكاتب إلى ذروة

من الشعرية الفائقة في مشهد الحمى التي أصابتها وهي تحملق في ينبوع الدم المتفجر من صدر أختها وتناجي ظلالها بعد لأي قائلة : " يا للهول . إن تدفق الينبوع ليشتد ، وإن الدم لينتشر من حوله انتشارا ، وإن الحمرة لتصبغ كل شيء من حولي . وإن هذه الظلال لتدنو مني كأنها قد عرفتني كأنها تريد أن تقبلني ! يا للهول ، إن الروع ليملأ قلبي ، وإن الصياح ليتفجر من فمي فيملأ الجو من حولي كما ينفجر الدم من الينبوع فيصبغ الأرض بحمرته " .

ويصل بها الأمر إلى درجة غريبة من التوحد مع تلك الظلال والامتزاج بها فيما يشبه مشارفة الموت ، مما يضعها على مقربة شديدة من حافة الحياة أيضا ، في تلك المنطقة البرزخية الحافلة ، وتصبح البقعة اللونية الصارخة بحمرتها هي نقطة التركيز في بؤرة الشعور بما لها من دلالة ساخنة مثيرة وأليمة . إن توظيف تيار الوعي في هذا المشهد قد دفع بالمؤلف إلى اجترار أعمق ذكرياته الباطنية عن اللون ليضفي منه على المشهد صبغته المروعة المذهلة ، مما يجعل التقنية القصصية المحدثة أداة لاستنفار أقصى طاقة ذاتية لدى المبدع وهو يحضن الواقع الموضوعي لينفذ إلى صميمه ، وبهذا يصبح تيار الوعي أيضا المعادل الفني الناجح لصراخ الشعر الغنائي الحاد ويتحول إلى أداة فعالة لتجسيد لون من ألوان شعرية القص التي لاتكفي في أدائها شعرية اللغة .

٥ - ٢ فاذا عمدنا إلى تلك المنطقة الواصلة بين مستويات اللغة ومستويات القص وهي تنهمر في عملية انصباب شعري حميم أمكن لنا أن ندرك بيسر ودون عناء كثافة شعرية الحياة في أدب طه حسين ورهافته معا ، وسنكتفي بثلاثة أمثلة في هذا المجال من النصف الأخير من " دعاء الكروان " سنجدها على سطح عباراته عندما يصطنع بالحاح أشكال الشرط والتعجب وأساليب الإنشاء في مثل قوله : - " ثم نصبح وإذا الزائرون قد أقبلوا ، وإذا النشاط المبتسم السعيد يملأ الدار جميعا ، وإذا أنا أشارك من حولي في مظاهر ما يجدون من مرح وبهجة ، وأنفرد وحدي بلوعة لا تنقضي وحزن لا تخمد ناره . يالقوة النساء ! لقد آمنت منذ ذلك الوقت بأنها لا حد لها ، يا لمكر النساء ! لقد آمنت منذ ذلك الوقت بأنه لا آخر له ولا قرار ، يا لقدرة النساء على الكيد وبراعتهن في

التلوين ونهوضهن بأثقل الأعباء وثباتهن لأفدح الخطوب " .

ثم نجدها فى مستوى أعمق من ذلك السطح الأسلوبى القريب وهو يصور لنا حياة آمنة على التوالى وهى تخفى كيدا وتظهر غير ما تبطنه ، ثم يصف هذه الحياة بعبارة مدهشة ، وهى أنها قد أصبحت حياة مضاعفة ، وكلنا نعرف لذة حياة التمثيل وممارسة فنونه ، لكن لم يكد يلتفت أحد سوى طه حسين إلى أننا نمارس فى لحظات خاصة مثل هذه اللذة القصوى عندما نظهر شيئا ونبطن سواه ، فنحن بتعدد مستويات الوعى وتنوع أنماط السلوك وثراء درجة الحس والشعور نضاعف من حياتنا عندما نقترف فيها شيئا أشبه بالفن وأقرب إلى مجالاته ، وبهذا يصبح التقاط مثل هذا المشهد بالشكل القصصى الملتحم بالحدث والمعبر عنه من وسائل كشف كثافة الحياة ومناطق خصوبتها الشعورية والشعرية .

أما المثال الثالث لتوظيف مؤثرات القص فهو اتخاذه لصورة " هنادى " فى وجدان أختها آمنه مقياسا لدرجة احتدام الصراع الدرامى فى نفسها ، ويمكن أن نجد تلخيصا لذلك - إن كان يجدى التلخيص - فى الكلمات السابقة على النهاية إذ يقول : " إنى لأدعو أختى حين أخلو إلى نفسى فى النهار وحين أخلو إلى نفسى فى الليل فلا تستجيب لى صورتها التى كنت أعرفها فى المدينة باسمة مشرقة ، ولا تستجيب لى صورتها التى عرفتها فى بيت العمدة واجمة هائمة ولا تستجيب لى صورتها التى كنت أراها مطرقة إلى ينبوعها الأحمر ، تطيف بها ظلالها الحمراء " ، وهنا تتجلى بشكل شعرى مركز يتجاوز مستوى التكرار اللغوى مراحل علاقتها بصورة أختها وهى تعكس فى الوقت ذاته مراحل علاقتها بهذا الشاب المهندس الغوى قبل أن تنتهى إلى السلام معه بعد صراع طويل عانت فيه آلام الإنتقام العاطفى العذب ، وكشفت عن أعمق لحظات التوحد مع الغير والتجسد فى الطبيعة والانسياب عبر إيقاع الكون فى شعرية دعاء الكروان الحية الشجية.

١١ - تحولات يوسف إدريس

لم يجد النقاد المحدثون أقوى ولا أوضح من عبارة " لو كاتش " الشهيرة ، لتحديد الجذر الأساسى لفن القصة ، باعتباره " رواية عمليات التحول " مهما تعدد بعد ذلك مسار التحليل لوحدات القص ، وتصور أبنيتها المتشابكة ، ووظائفها المختلفة ، وعلاقاتها الحميمة بمستويات السياق الشخصى والاجتماعى ، فى إطار مفهوم النص وأطرافه الداخلة فى عمليات التوصيل الجمالى . وسواء ظل هذا التصور " كتابيا " ينبسط فى كلمات منثورة ، أم اتخذ شكلا بصريا يتذرع بالخطوط البيانية والأنماط الهندسية ، فيلقى فى روع بعض القراء أنه هجر لغة الأدب وارتمى فى حضن إشارات الرياضة ، مما قد ينتهى به إلى التعمية بدلا من التوضيح ، ويصرفه عن متابعة التحليل والتأويل .. ومجموعة يوسف إدريس الجديدة " العتب على النظر " تقدم لنا نموذجا شيقا وناضجا لتكويناته القصصية المدورة ، التى يدهشنا دائما باكتمال تخليقها ، وتماسك منظوماتها ، وطرافة منافذها ، وقدرتها على تجديد وعينا بالحياة ، عندما تخترقها بذكاء ، وتعثر على الإيقاع اللغوى المعادل ، بل المؤدى ، لعالمها الخاص ، كما تتجلى فيها إمكاناته الإبداعية فى التقاط اللحظات الفائقة والكشف عن جوهرها بتركيز الضوء على مفاصل حركتها ، مما يجعلها من أكثر التكوينات الفنية إشارة إلى " حالات التحول " : فى مستواها الداخلى ، عندما تتوافق مع الظواهر الخارجية ، وتحكم اتجاهها . ولعل هذه القدرة الفذة ، على وجه التحديد ، هى سر فن القص عند يوسف إدريس الذى ضمن له البقاء والنماء ، بالرغم من إهماله ، وتشتته واستنفاذ طاقته فى مسارب خلفية مدمرة .

وعندما نتتبع بالتفصيل الأقاصيص الست التى تضمنتها هذه المجموعة ندرك للوهلة الأولى توزعها بين هذين الطرفين المتناقضين ، فهى أعمال تجلو لحظات مفصلية حادة تكشف عن عمليات التحول ذات البعد الكونى ، مما يحقق فيها جوهر الفن الأصيل ، ولكنها لاتخلو من الصدأ المتراكم نتيجة عوامل الإهمال والتعرية ، مما يجعل لها " صريرا" مزعجا لدى المتلقى المدرب .

ولنبدأ بالقصة الأولى ، التى تعطى للمجموعة عنوانها " العتب على النظر " ، وهى

تسمية قريبة من روح يحيى حقى الشعبية العريقة ، فنجد أن التحولات التى تؤديها عديدة وبعيدة ، منذ اللحظة التى تتخذ فيها صيغة الشعر المنثور ، أو السطر الشعرى ، وتعدل من تركيبة الجملة اللغوية ، بالتقديم والتأخير ، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعرى ، وتكسر – على مرأى ومسمع من القراء – حاجز المستوى اللغوى الفصيح للسرد ، لا للحوار فحسب ، فتقيمه بعامية تطمح إلى درجة عليا من الشعرية ، لكننا نلتفت إلى الحدث ، فاذا به يروى أول تحول للحمار إلى دنيا الناس ، عندما يتم "تفصيل" نظارة طبية له ، بهذه الطريقة الطريفة الممتعة ، وتسلم للمؤلف منطقية الحدث إلى حد كبير ، إلا أنه لا يلبث بعد إثارة الاهتمام الجرىء بالجانب العضوى فى الحمار أن يعكس حركة التحول فى الخاتمة ، فيدفع حسن أبو على – صاحبه – أن يطلب من الراوى أن يساعده على أن يفعل مثل حماره بلبس النظارة ، وإذا كانت الطرافة هى التى تتوالد قصصيا من التحول الأول ، فان تكريس الجانب العضوى الغريزى الفج فى الإنسان ، كما يؤدى إليه التحول الثانى ، يعد تدهورا فى سلم القيم تنتهى إليه القصة ، كما تنتهى إلى نتيجة أخرى بهذا التحليل المضمونى القريب ليس من المعقول أن يقصدها المؤلف وإن كان عمله يفضى إليها ، ويعززه العنوان نفسه ، فطبقا لمنطق ترتيب الأحداث نجد أن الرؤية هى التى تثير الغريزة ، ومع التمجيد المبالغ فيه الذى يصبه المؤلف على فاعلية الخلق الغريزى إلا أن الفكرة التى يخلص بها القارىء هى أن الإبصار أداة الإثارة والتهييج ، وأن قصور النظر ، أو تقصيره بالستر والحجاب مثلا ، يحولان دون ذلك ، وقد يمضى القارىء فى جدله مع نفسه ، بأن يزعم أن المؤلف يتحدث عن مجتمع حيوانى لم يتطهر بالفن ولم يرق بالفكر ، وهنا تكمن خطورة التحول الثانى الذى ينصب من هذا المجتمع نموذجا يسعى الإنسان لتقليده بعد أن يغبطه ويتمنى بالخجل المعهود أن يصبح مثله ، وإن كانت تركيبة القصة ولحظة ختامها تفضى بنا إلى هذا الفهم فان معرفتنا بمواقف المؤلف ومستوى وعيه التاريخى بحركة التطور الإجتماعى والإنسانى تمنعنا من التسليم بهذه النتيجة على أنها الدلالة الأخيرة للقصة ، ولابد أن نبحث عن مخرج من هذا المأزق ، وأعتقد أن طاقة القص والإدهاش عند يوسف إدريس تجعله يمضى فى تكوين المواقف وترتيب الأحداث دون تأمل طويل فى العواقب ، كما أن مهارته فى السخرية تنجح فى تغليف القصة بمذاق حريف قد

ينتهي باشارة ذكية ، مثل عبارة " ماذا بالله عليكم يضحك فى السؤال " إلى قلب الدلالة أو تركها مفتوحة على اتجاهات عكسية ، لكنه يسرف فى لا مبالاته ، ويترهل قليلا ، عندما يمعن في كسر قوانين الاحتمال ، إذ يجعل حماره يصاب " بسدة النفس " من جراء استخدام نظارة الوثب فى قراءة الصحف والمجلات ، خاصة من هذا النوع الذى يكتب فيه المؤلف بانتظام .

والقصة التالية " أمه " تدور حول فكرة محورية هى العلاقة الفاعلة بين صبى قاهرى متشرد ، وإحدى أشجار " أم الشعور " على ضفاف النيل عند مصر القديمة ، وهى تكوين قصصى جنينى ، ينتقل بمركز الثقل من الإنسان إلى النبات ، فالشجرة هى التى تمارس التحول ، إذ تستمد حياتها وازدهارها من الإنسان ، عندما تقوم بدور الأم الحانية على الصبى الذى " طفش " من أهله ، حتى إذا هجرها هى الأخرى جفت عروقها ، وتخشبت واندثر بابها النباتى الظليل ، فعلاقة الصبى بالعالم تظل على هامش منطقة الضوء القصصى التى تتركز حول بؤرة احتضان الشجرة له ومنحه الدفء والحماية ، ويوسف إدريس لا يقول لنا ذلك بداهة بطريقة الرومانسيين ولا شعراء الطبيعة ، وإنما بمنطق الفن الواقعى الماكر وتحولات الإنسان لا تثير دهشته ولا اهتمامه ، إلا بقدر ما تكشف عن هذا الجذر العميق الذى يربط بين أسرار الحياة فى أشكالها وتجلياتها المختلفة ، وبطولة الشجرة، على ما فيها من نقد للحياة ، وهجاء للمجتمع بمؤسساته المختلفة ، عودة إلى النموذج الكونى الأول لصلة الإنسان بعناصر الأرض ونباتاتها وهنا يكمن ملمح آخر من ملامح فن القص عنده ، فالأحداث اليومية لا تستغرقه ولا تلهيه عن متابعة حركة النمو العضوى لدى أبسط المخلوقات ، وامتزاجها أحيانا بدفء أرقى العواطف الكونية ، أما قصة الخروج فهى ترسم طريق الإنسان عندما يمضى مرتطماً بما تعود عليه من أشلاء الحياة، حتى يتجسد له إحساسه بكيانه المادى وهو آخذ فى التحول إلى حيوان " يرفس " كبيرا ، ويطل بمنقاره ، من قمة البيضة وهو كتكوت صغير ، والمريع أن القصة لا تقدم هذا التحول باعتباره تدهورا للإنسان ، ولا ترديا فى سلم قيمه ، بل على أنه ذروة نضجه وتفتحه .. أن يعود إلى حياة النباتات . والفنان لا يصل إلى ذلك بالتجريد العبثى ، ولا

بالتشويش السريالى ، وإنما بالتتبع الذكى النشط الخلاق لانفجار وعى موظف من الطبقة الوسطى فى صدامه بأسرته وبمؤسسة عمله وقوانين مجتمعه ، حتى " خرج ولم يعد " وانتهى إلى التمدد على شاطىء النيل عند القناطر الخيرية . وإذا كانت بعض العوامل التى أدت إلى هذا الانفجار قد توالت مكثفة بسرعة كبيرة تشبه سرعة الشريط السينمائى عندما يكر مختزلا عرض الساعات العديدة فى دقائق قليلة ، فان بعضها الآخر - على ندرته - قد قدم بطريقة التصوير البطىء . والمصير الذى ينتهى إليه الإنسان فى كلتا الحالتين فاجع فى عودته للحياة النباتية بعد فقدانه لأطول مساحة من ذاكرته وأسرته ، إنه خروج إنسان من التاريخ وإن ظل على أرض الواقع ، هذا الاختزال الجغرافى للنموذج البشرى هو البديل المتعجل لملحمة روائية ضخمة لو تريث يوسف إدريس فى عرض شريطه، واحتكم إلى إيقاع الحياة المضبوط ، وملأه بالتفاصيل المختارة بدقة ، ولم يكتف بهذا النموذج المصغر لمشروع قصصى عظيم .

أما قصة " الختان " فان دور البطولة فيها تتقمصه مرة أخرى شجرة " جميزة " وهى لا تحتل هذا المركز لأنها بؤرة تتجمع فيها حيوات الناس وذكرياتهم ، أى أنها ليست بطلا عاكسا للإنسان ، وإنما تتألق فيها الحياة بقدر ما ينصب عليها من اهتمام المحيطين بها وحدبهم . فلها فرعان : أحدهما يعالج باقتضاب ويختن بملل فلا يزدهر كثيرا ولا تحلو ثماره ، أما الآخر فيتولاه العم الهاوى بعشق وشبق ، ويؤديه حقه بحرص وعناية ، ولا يلبث أن يموت هذا الفرع فى ذروة نضجه عقب موت راعيه ، لكن الفرع الثانى ينمو ويقوم بنفس الدور إذ يتولاه خليفته ، ومن هنا فان الرسالة - بمفهوم علوم الاتصال - التى تنبثق من القصة تتلخص فى العلاقة الطردية بين حب الإنسان وازدهار الطبيعة ، فالطبيعة هى مركز الكون عند القصاص ، وإذا أثمرت بالرعاية فان العالم كله ، بما فيه الإنسان ، يخضع لنفس القانون .

والمفارقة الفادحة فى قصة " الرجل والنملة " - التى استحضرت فى عنوانها طرفى المعادلة فى العلاقة بين الإنسان وأشكال الحياة الأدنى - أنها تقدم المثل الدارج المجازى ، بطبيعة الحال ، عن فعل المستحيل بمضاجعة النملة وقد قارب التحقق فى مشهد فاجع ،

يصل فيه زبانية التعذيب السياسى إلى أقصى درجات المكر والقسوة ، ويمضى محورها أيضا فى اتجاه تحول الإنسان إلى حيوان ، سواء فى ذلك الجلاد الواعى أم الضحية المقهور. ويعتمد تكنيك التعذيب على تقزيم إرادة الإنسان حتى تنهار وهو يلتصق بعالم الحشرة ليمارس معها الوصال ، لكن ضآلة الحيوان الحشرة هذه المرة قد جعلت المؤلف لا ينتقل باهتمامه إليها ، وإنما يظل مع الإنسان ، ومن ثم تنتفخ الدلالة اللاإنسانية للتعذيب، على أن مشاهد الزنزانة والعنبر والأصوات مكرورة لا تضيف جديدا للتجربة ، وإن كانت مهنة الراوى " السجين الطبيب " وزميله سُمى مدير السجن ينضحان المناخ برزاز واقعى يرطب جفاف المبالغة ، ويحدد هوامش المفارقة التى جعلت من " النكتة " قصة نافذة كطلقة الرصاص ، وصدق عليها ما يقوله أبو تمام عن الشعر : - يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة

أما القصة الأخيرة فى هذه المجموعة " أبو الرجال " فقد حاول المؤلف فيها أن يستخدم أقصى طاقته فى شد الوتر الدرامى ، وتنمية الوعى الداخلى بالذات وتفجير الصراع مع العالم ، وهى أدوات نجح يوسف إدريس من قبل فى توظيفها ، وتخليق عوالم باطنية بالغة الرهافة والعمق والشاعرية ، وكاملة الحياة ، منها ، لكنه هذه المرة يصاب بأسوأ ما يقع فيه مبدع كبير عندما يقلد نفسه ويعتمد على ماضيه الذى يتم تحويله إلي أسطورة ، فتخبو لديه الثقة فى نتائج صنعته ، فيعزف حتى عن مراجعة كتابته ، وإذا بها مفككة متناقضة ، لا ينقذها ما يبرق فى ثناياها من وميض لامع لبعض اللفتات المدهشة ، لقد أصابها الترهل والشيخوخة ، وبدلا من أن تكون نفثات الفنان بثا للروح فيها تصبح نفخا فى جلد مبقور ، بعد أن فقدت الإحكام وسرت إليها عدوى الكتابات الصحفية المستعجلة المسترسلة دون قوام التصميم والتنفيذ ، فلا يمكن مثلا أن يستقيم ليوسف إدريس البناء القصصى مع بروز بعض الزوائد السرطانية التى نكتفى بالإشارة إلى بعضها ، لأن تحليلها وبيان فضولها يحتاجان لصفحات طويلة تتجاوز المساحة المقدرة لهذه الملاحظات النقدية ، ففى الفقرة رقم ٥ فى صفحة ٨٠ من المجموعة حديث عن نهر النيل وإرادة الفلاح الرهيبة ليس هناك أدنى مجال له فى السياق ، وفى الفقرة رقم ٧ صفحة ٨٤ قفزة خرافية فى

تصوير نموذج سلطان الذى تدرج من " قصعة الأسمنت " إلى أن أصبح " مفخرة من مفاخر مصر ووثبتها التى نقلتها من مجرد دولة محتلة فى عالم قبيح قديم إلى دولة قائدة تحرر وزعيمة شعوب " الخ كل هذا الغشاء الإعلامى الذى طفح على جلد يوسف إدريس القصصى فى نوبة إهمال فنى لم تخضع للمراجعة ، حتى أنه ينسى ما يقوله عن حركة أبطاله ، ففى الفقرة رقم ١١ صفحة ٩٦ يجعل سلطان " غادر القرية ولم يعد لها أبدا " بينما لحظة الرصد الأساسية التى يقع هذا الكلام ضمن ما يهجس فى نفسه من تيار الوعى بها تدور فى شرفة منزله بالقرية ، إلى غير ذلك من مظاهر التمزق فى هذه الشخصية الغريبة ، فاذا تلمسنا المحور الرئيسى للقصة وجدناه أيضا يقع فى خط التحولات ، لكنه هذه المرة من موقع إنسانى إلى آخر ، من الذكورة إلى الأنوثة ، وهو تحول يبالغ فى تضخيمه والتهويل من شأنه وسن أطرافه المدببة حتى يفجر جوانب المأساة فيه ويجعله كارثة يختل لها نظام العالم .

ولا أدرى كيف يستقيم للمؤلف فى رؤيته للعالم أن يشهد دون مبالاة كل هذه الدورات الكونية بين النبات والحيوان والإنسان فى تحولاتها المتبادلة ، ثم يجعل من هذا "السلطان" الاستثناء الاغرب فى قوانين الوجود ، ومن ثم فان " العتب " على يوسف إدريس لعدم تحريه الدقة فى مختلف مستويات تكويناته القصصية ومراجعتها وضبط نسبها وإيقاع تركيبها ونبض الحياة فى عروقها ، وهو قادر على ذلك ، إنما هو بقدر ما ندين له به من متعة فنية رائقة ونحن نتابعه فى رواية تحولات الحياة ، ورصد حركة الوجود ، وإن لم نتبين دائما بالصفاء الكافى مسار اتجاه هذه الحركة .

١٢ - البنية الدالة لبيت الياسمين

١ - ١ تغرى رواية إبراهيم عبد المجيد التى صدرت فى القاهرة مؤخرا بعنوان " بيت الياسمين " بتجريب لون من المقاربة السوسيولوجية لها ، دون محاولة لقسرها والاعتساف فى فهمها ، إذ أن بنيتها الروائية تبدو ذات طبيعة مزدوجة مثيرة ، تتكون من عشرة فصول وخاتمة ، يبدأ كل فصل منها بحكاية موجزة مركزة مستقلة ، منفصلة تماما عن جسد الرواية وأحداثها ، مما يعتبر مغامرة إبداعية جديدة ، تستحق نوعا من البحث النقدى المتأمل ، كما أن أحداثها لاهبة لاهية معا ، إذ تمسك بالواقع من منظور شخصى فريد أراد له الكاتب أن يتميز بعلامتين ماديتين ، لكنهما متصلتان ببعضهما ، فاسمه شجرة محمد على ، وهو فارع الطول فى قامته ، لكنه فيما وراء ذلك نموذج للإنسان المصرى العادى فى حقبة السبعينيات ، إذ وجد نفسه متورطا دون أن يقصد فى ممارسة الحياة العامة وملابسة السياسة فى تجلياتها اليومية كما تصل برنينها البعيد إلى طبقته ، والغريب فى الأمر ، والقصصى حقا ، أنه لايمارسها كلاما ولا نقاشا يصدع الرؤوس ويقع فى الدائرة المبتذلة المباشرة ، ولكنه يمارسها على طريقته الخاصة جدا ، مما يجعلنا نتذكر كلمات "ناتالى ساروت " عن الواقع إذ يقول : هناك واقع يراه كل الناس ، ويدركونه بشكل فورى ومباشر ، واقع معروف ومدروس ومحدد ، واقع اجترته أشكال تعبيرية أصبحت هى نفسها معروفة ومسطحة لكثرة تكرارها . وهذا الواقع ليس أبدا واقع الكاتب الروائى فهو مجرد مظهر يوهم بالواقع ، الواقع بالنسبة للروائى هو المجهول واللامرئى ، وهو ما يراه بمفرده ، وما يبدو أنه أول من يستطيع رصده ، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه ، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه .

٢ - ١ وقد استخدم إبراهيم عبد المجيد فى الرواية / الجسد ضمير المتكلم ، بينما حافظ على شكل الغياب فى الحكايات الرأسية المقطوعة ، فزادت بذلك حدة القطيعة بين المستويين ، فضلا عن اختلاف الأحداث والسياق ، وإن ظل الإطار الزمنى الشفيف قادرا على لفهما معا ، لا بالنسبة لتوالى القول فى الكتابة المادية فحسب ، وإنما فيما يتعلق بالعالم المروى أيضا وقد أتاحت صيغة التكلم للراوى أن يستثمر قدرا كبيرا من تقنيات

تيار الوعى ، وأن ترتب عليها انحصاره فى نطاق الوعى القائم دون إمكانية مباشرة لمشارفة عالم الوعى الممكن عبر هذا القطاع السردى الرئيسى ، لكن هناك نتيجة أولية لافتة لتبنى صيغة المتكلم تكسر قوانين اللغة القصصية العادية ، وتتمثل فى إمكانية المزج فى هذا السرد الحيوى الساخن بين عدة مستويات لغوية ، تنهمر بتلقائية تحول دون الشعور بعدم تجانسها ، إذ تستمد هذا التجانس من قدرتها على الكشف عن اللحظة الماثلة فى الوعى ، ولنأخذ مثلا على ذلك مشهد الجلوس فى سينما " الهمبرا " بشارع صفية زغلول فى الاسكندرية إذ يقول " للجلوس نظام تلقائى كأنما المدارس انتقلت كاملة وليس طلاب متفرقين . وشتائم تجارة محرم بك تحيى الصنايع . يعوض الله ، يعوض الله، سبع صنايع فى أيدينا والهم مايل علينا . ثم ترلم ترلم . اسكندرية الصناعية تحى العباسية الثانوية يسقط المطر من السماء . يعيش السمك فى الماء العباسية تحيى التجارة ... سبيروباتس خان الشعب . سبيروسباتس خان الشعب . ونور دورة المياه مميز . الوقت طويل حتى يبدأ الفيلم . وطنى حبيبى . الجميع يغنون . وطنى الأكبر يوم ورا يوم أمجاده بتكبر وانتصاراته ماليه حياته وطنى بيكبر وبيتحرر وطنى وطنى . عاش الجيل الصايع عاش ! "

ولا نود أن نتوقف كثيرا عند الدلالات الاجتماعية المباشرة لهذه العبارات على ما فيها من تشويق ، لكن الجملة الأخيرة تلخص الحس الجماعى لدى هؤلاء الشباب المحروم من الممارسة السياسية مما يجعله يسخر من الشعارات ويحرفها بما لايعرضه للمؤاخذه ، وربما كان من المستحيل ترجمة هذه العبارات من العامية إلى العربية الفصحى لأنها قطعة متوهجة من ضمير الراوى ووعيه معا ، فاذا زالت هذه الحالة الخاصة وعاد القص إلى مساره الطبيعى تفصح الحوار عند المؤلف واكتسب الصيغة الرسمية ، فالبطل يقول لسائق التاكسى مثلا :

- هل يمكن أن تصل بى إلى الدخيلة ؟

وعندئذ نجد أنفسنا أمام مفارقة واضحة ، السرد يبتلع عناصر عامية والحوار يلتزم بالمستوى الفصيح ، مما يعد كسرا واضحا لما استقر من التقنية اللغوية القصصية فى الأدب العربى ، لكنه كسر ضرورى ومبرر .

٣ - ١ وإذا كان هذا اللون من القص الساخن يقوم بدوره فى تسجيل حيوات الأجيال والوقوع على الملامح المائزة الكاشفة عن مواقفهم ومواقعهم فانه يستنقذ أيضا معه كثيرا من الأماكن والمدن التى لم تدخل التاريخ الروائى فى لغتنا العربية حتى الآن ، وبالتالى فهى لم توجد أدبيا ، وليس هذا بالهين اليسير ، بل معناه أنها تجثم خارج الإنسان ولم تنتقل باشعاعاتها إلى باطنه ، لم تكتسب فى وعيه المشخص حقيقتها التاريخية والإنسانية . والمكان فى " بيت الياسمين " يشارك الراوى فى البطولة ، ويعبق برائحة الحياة النفاذة فى حى الدخيلة بالأسكندرية ، هذه المدينة التى لا أعرف روائيا احتضنها وارتقى فى حضنها منذ زارها لجيب محفوظ لماما مثل إبراهيم عبد المجيد ، الذى جسد روحها بمجموعة من الحيل الفنية مثل " التزمين " و " الآنسنة " و " التشعير " ، ولنقرأ له هذا المشهد المكثف عنها : - " الأسكندرية آخر العام تكون توغلت فى الشتاء ، تتجمع فوقها السحب السوداء الثقيلة وتهب عليها نوتان متعاقبتان .، ما يكاد ينتصف يناير حتى تكون المدينة قد شربت من المطر بحارا ، وتبدأ الشمس خجلى فى الظهور ، يشرق الجو شيئا فشيئا ، وتعمر الطرقات بالمارة ، ويحكى الناس عن المطر الذى اخترق الأسقف والريح التى طيرت الزجاج ، الانفلونزا التى دهمت الأسرة جميعا ، كميات القصب التى امتصوها ، الليمون الذى شربوه ، العدس والبصل والبرتقال ، التيار الكهربائى الذى انقطع ، الرعد الذى أفزع الأطفال وسط الليل ، البرق الذى اخترق الشيش والزجاج ، الرجل السافل الذى طرد زوجته فى البرد والظلام والمطر وألقى لها بثيابها من النافذة ، والطفلة التى وقفت فى الشرفة فحملها الهواء ومشى بها برفق فى فضاء الشارع حتى أنزلها الأرض بسلام . تظهر النسوة فى الشرفات وفوق الأسطح يتعرضن للشمس ، أو ينشرن الغسيل ، ولا يبدو أن هذه المدينة أظلمت اتصل ليلها بنهارها ، طفل هى لا يكف عن الصراخ عند الاستحمام وما تكاد أمه تطلقه من تحت الماء حتى ينطلق بالبهجة والمرح" وكما نرى فان هذا المشهد يجسد رؤيته لشقاوة المدينة وطراوتها إذ يضعها فى قلب الزمن العاتى كاختبار للحيوية ، ويتصرف الفنان فى المفردات الخارجية بحرية قصوى ، فهو حينا يكثفها فى وجودها المادى الثقيل عبر مجموعة من الجمل الإسمية الاستاتيكية المتوالية

التى تتراكم فوقها تلال اللحظات وتنبعث منها أبخرة الحياة وحينا آخر ينفخها فى الهواء لتطير برفق وتحط على أرض الشارع بسلام فى طفولة شعرية عذبة .

ومع أن الرواية - كما سنرى فيما بعد - مفعمة بالحس الأسطورى المجاوز للواقع فى رؤوسها النووية المقطوعة ، إلا أن هذا المشهد الذى تتراءى فيه روح المكان وزخم الحياة بكل طاقتها يعد فريدا غير مكرور فى جسد الرواية الصامت الذى يقتصر على ما يدور فى وعى البطل العملاق المسكين ،مما يعطى للمكان جمالياته الروائية المضمخة بعطر الحياة.

٤ - ١ يحترف البطل إلى جانب عمله موظفا فى شركة بناء السفن وبفضل قامته المديدة ولا مبالاته الواضحة عملا غريبا جاءه بالصدفة فأمعن فيه ، إذ وكل إليه أمر مظاهرات التأييد السلمية للرئيس فى المناسبات الكبرى ، فهو الذى تولى قيادة عمال الشركة وتوزيع الأرباح عليهم عقب كل مظاهرة ، لكنه بطريقة تلقائية ، غير سياسية ، فطن إلى أن هذه التجمعات المأجورة يريد أن يتخفف من عبثها كل المشاركين فيها ، فعمد إلى اقتطاع جزء من الأرباح لنفسه وتوزيع الباقى على العمال دون أن يشاركوا فى أية مظاهرات ، قام بذلك بشكل تدريجى متصاعد وبالتواطؤ مع سائقى السيارات التى تحملهم ، وهو يحكى قصة هذا التواطؤ دون أدنى شعور بالذنب أو بالبطولة ، ودون أن يشير إلى الدلالة الإجتماعية أو السياسية لفعله ، إنه مجرد عمل يستثمر فيه الموقف ويحصى بعده الأرباح ، وعندما يتطور بشكل تلقائى أيضا ليجد نفسه دون قصد وقد أوشك أن يتحول من مقاول مظاهرات إلى مقاول انتخابات من النوعية الحزبية الصورية فانه لا يجد أية غضاضة فى ذلك ، لأن البنية واحدة ، كلها تظاهر بالتعبير عن إرادة الجماعة وهى فى صميمها تزييف حقيقى واستلاب فعلى مع التغطية الشكلية ، واستجابة مئات العمال لخداع السلطة دون أن تتحرك فيهم شهوة الصراع تنبعث من حس وطنى دفين فهم يدركون على غير وعى واضح أن مظاهر السلطة زائفة وأن خداعها لا بأس به لأنه تزييف للتزييف ، ودون أن يناقش أحد ذلك أو يثرثر به ، ودون أن ينتبه أحد إلى نمو حالة " اللا إنتماء " وتفاقم لصوص الانفتاح نرى ذلك يتم أمامنا بشكل قصصى بارع ، حيث

تسوق الصدفة وحدها " شجرة " إلى القيام بتعهد هذه المسيرات فيكشف عن العصب الحى الحساس فى جهاز المناعة الشعبية ويصور كيفية إصابته التدريجية بالشلل والانتهازية ، دون تسمية مباشرة لهذه التحولات ، بل ينتهى الأمر إلى أن يصبح شراء الضمائر سمة عامة فى جميع المستويات ، ولابد أن يؤدى هذا إلى تدهور نوعية الحياة ، ولا يصل البطل إلى ذلك بطريقة تحليلية فكرية ، فحظه ضئيل من القدرة على التحليل الفكرى ، ولكنه يعاينه بشكل حسى ملموس ، إنه يشاهد مظاهر هذا التدهور عند عودته لزيارة حيه القديم فيلاحظ ما أصبح آهلا به " أطفال عراة ونساء كالحات يقفون أمام الخيام وأكشاك الصفيح ، ورجال مشغولون بأخشاب وألواح معدنية صدئة ومتجهمون . براز ... براز فى كل خطوة فوق الأرض . أصوات راديوهات وتليفزيونات وشبكة من الأسلاك تعنكب الفضاء . بين آخر الخيام وباب العمارة متر واحد مواز للمساكن امتلأ بالوحل والبط والدجاج اللاهى والقطط الصغيرة الميتة ، أين ذهب الله الآن وكيف يتركنا ، أهدانا جنته يوما فكيف تخلى عنا فى هذا الوقت القصير ؟ " .

١ - ٢ لكن الصورة تظل ناقصة ، والشهادة غير دقيقة والسبب غير معروف حتى تلمع فجأة فى وسط هذا التطور التدريجى مسايرة الانفتاح وزيارة القدس واستقبال بيجين أحداث ٧٧ ، وهى بدورها مظاهرات ، لكنها من نوع آخر ، لم يقبض عليه أحد أجرا ولم توزع الغنائم ولم يتم التواطؤ ومقاولنا الهمام وجد نفسه منغمسا فيها دون سابق إعداد ، وهو يصفها بتفصيل نادر ، وكما كان مشهد السينما الذى أوردنا منه تسجيلا لفراغ الشباب فان مشهد هذه الانتفاضة يعد من أقوى ما برعت مخيلة إبراهيم عبد المجيد وأسعفته فيه ذاكرته لتسجيل ضمير الشعب ، ومن الطريف أن نلاحظ مجموعة الهتافات الموقعة التى رددها المتظاهرون فى روايته ، ولابد أنهم رددوها فى الواقع المباشر ، مثل :-

يا أمريكا لمى فلوسك - بكره الشعب العربى يدوسك

ومثل : هو بيلبس آخر موضه - واحنا نسكن عشرة فى أوضه

لكن وجه البراعة فى هذا التسجيل أنه ينفذ من ثقب صغير فى الواقع الخارجى ليعمل على مستوى وعى البطل وتداعى ذكرياته عن نموذج " سيد برشو " المحمول على الأكتاف،

وصوت شادية المنبعث من راديو الكشك المغلق وهى تغنى فى مفارقة صارخة " خمسة فى ستة بثلاثين يوم " ومئات التفصيلات القصصية الصغيرة التى تكون نسيج الحياة اليومية من الداخل وتجسد فى نهاية الأمر المذاق الحقيقى لأيام لا تنسى ، إنها تعيد خلقها أدبيا بأدوات روائية ناجحة . وعندما نتأمل هذه اللحظات نستطيع أن نميز - كما يقول «جولدمان » بين وقائع الوعى القائم ، بما له من مضمون ثرى ومتعدد ، وبين الوعى الممكن ، باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذى يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها . فالبطل نموذج لنوعية الوعى القائم لدى الشباب إبان فترة التدهور القومى واندماجه المتوهج فى المظاهرات المنفجرة شعبيا ، واعتقاله نتيجة لها ، وخروجه بفضل تاريخه الصورى فى ممارسة المظاهرات الأخرى قبل أن ينكشف أمره ثم ينتهى إلى النسيان، كل ذلك يمثل إطلالات لماحة لإمكانات التلاؤم مع الوعى القومى العميق لهذه الجماعة ، والذى لايقود بالضرورة إلى تحولها نحو الطريق الثورى ، بل تظل كما هى فى مواقعها ، وإن كانت بعد هذه الانتفاضة قد أصبحت أكثر اتساقا مع ماضيها وأنبل تطلعا لمستقبلها .

٢ - ٢ فاذا انتقلنا إلى تأمل الرؤوس القصصية المحكمة التى توضع على جسد كل فصل من الرواية دونما وجود علاقة ظاهرة مع أحداثه أو شخوصه ، مع تميزها بصيغة الغياب وإشارتها المكثفة لحضور شبه أسطورى يرتفع إلى مستوى شعرى رفيع ، فان علينا أن نكتشف بعض جوانب علاقتها الخفية بالجسد السردى الرئيسى قبل أن نقترح تفسيراً نقديا سوسيولوجيا لها ، على اعتبار أنها تمثل الإنجاز الجمالى غير المسبوق الذى تمكن به إبراهيم عبد المجيد من تقديم رؤيته المميزة لهذا الواقع الروائى الجديد .

الرأس اللصيق بالفصل الأول ، فى مستهل الرواية يحكى ما يلى " أخرج الناس من ترعة المحمودية جثة فى جوال ما أن فتحوه حتى وجدوا أمامهم أمرأة مبهرة الجمال تدب فيها الروح شيئا فشيئا وهم يتراجعون من حولها فى فزع حتى وقفت عمودا من نار فصعقوا وتساقطوا بين ميت ومغمى عليه بينما صارت ترمح فى الشوارع عارية شعرها الأصفر يطير عاليا وكل من ينظر إليها أنجذب وصار يجرى خلفها ولا يعثر له أحد على أثر " فنحن أمام نموذج لتقنية هذه الرؤوس ، تنطلق من حدث بسيط واقعى مباشر ، ثم لا تلبث أن تفجر فيه الطاقة المذخورة من قدرة التحويل الأسطورى للأحداث ، حتى تستحيل

فى نهاية الأمر إلى معجزة خارقة للعادة ، لكنها ذات إشعاع رمزى بارز فى الإشارة إلى مراكز الثقل فى الوجدان القومى الجماعى . مع أن الفصل الأول فى الرواية يقدم لنا شخصية شجرة وهو يمارس تجربته الأولى فى مقاولة مظاهرات التأييد إلا أن هذا الرأس اللصيق للحسناء النارية المستخرجة من ترعة المحمودية يرمز للأنوثة الحارقة فى حياة شجرة التى تنتهى رواتيا بالزواج مما يمكن أن يعد بشكل ما احتراقا بنار الأنوثة وشفاء من الحياة العامة . كما يدور الرأس اللصيق للفصل الثانى حول واقعة الرجل الكثيف اللحية صاحب سرب الكلاب المسماة بأسماء الزعماء ورؤساء الدول وهو يدور فى شوارع حى القبارى ويهتف " طظ فى الإمبراطورية البريطانية " - لاحظ تحول الشعار الناصرى إلى هتاف ملتاث لشخصية من نفاية البشر فى السبعينيات - مما يعتبر تجسيدا لعبثية المصير السياسى ذا صلة حميمة برحلات التأييد العمالى المستغل والمحبط من قبل البطل .

وكذلك تفتتح حكاية ابن الحاج عبد التواب الذى انشق السقف وخطفه الطائر الأسطورى الفصل الثالث حيث يروى شجرة موجز حياته وفقده لأبيه وأمه وينتهى بالنظر فى بياض البحر الذى يناظر سقف الغرفة المشقوق ، مما يضفى على الحياة اليومية أبعادا ميتافيزيقية مفعمة بالخوف وتوقع المجهول . وبوسعنا أن نتابع قراءة بقية الرؤوس ونلتمس لونا من الربط الرمزى والدلالى بينها وبين الجسد الروائى الذى تقع فوقه ، لكننا قبل أن نكتفى بهذه الأمثلة لابد وأن نشير إلى حكاية الفصل الخامس المذهلة ببعدها الكونى الغريب ، فهى تحكى أولا قصة المدرس المعار إلى الشارقة والذى اكتشف خيانة زوجته عند عودته وتراجعه إلى الخلف أمام منظر الخيانة وتحوله فى الوجدان الإنسانى إلى جسم يلحق بالفضاء ويدور حول الأرض وطفلاه يدوران حول القمر " ولا تلبث بقية هذه الرؤوس أن تستثير روايات الأطفال الذين يولدون بذيول والشباب الذين يتحولون إلى كلاب وغير ذلك من الوقائع والأحداث التى لا تتوالد ، فليست بينها علاقات مباشرة ، ولا تبادل مع بقية أجزاء السرد ، كما كان يتبادل الشعر والنثر فى القصص القديم ، كما أنها لا تتنافر مع هذه الفصول ولا تستعصى على الاستجابة لمنطق الترميز الدال كما أوضحنا ، بل تتضافر معها وهى تشاغل وعى القارىء وتقدم له جملة من العوالم المتناظرة والمتكاثرة ،

وتضمن له قدرا من التراوح والترويح ، لكن هل يكفى لتفسير بنيتها هذا التأويل الأولى القريب ؟

٣ - ٢ إن عملية التقابل بين هذه القطعة الرأسية المنفصلة فى الظاهر عن الجسم القصصى والمروية بأسلوب الغياب وبين النمط الحكائى لهذا الجسم المعتمد على صيغة التكلم تمثل بنية دالة تؤدى فى التحليل الأولى إلى مجموعة من النتائج يعززها فرض أخير نطرحه فى شكل اقتراح قابل للتأويل والتحوير ، أما النتائج فأهمها : -

- قصد الكاتب إلى إبراز المفارقة بين درجة الوعى الممكن فى مستواه الكونى لدى الجماعة بعناصره الميتافيزيقية والأسطورية ودرجة الوعى القائم لدى الراوى فحسب .

- الربط - على المستوى الداخلى العميق - بين ما يحدث متشذرا فى المدينة من نبؤات وكوارث وبين مسيرة التيار القارة فى الحدث المروى والتى لا تقوى وحدها على حمل دلالته الأخيرة .

- ابتداع نمط روائى يتسم بقدر عال من الكفاءة فى التعبير عن الواقع لم تحط به طرائق القص التقليدية من لا معقولية الحياة وعبثيتها بمستوياتها السياسية والاجتماعية فى السبعينيات .

وفيما يتعلق بالفرض التأويلى لهذه البنية الدالة فبوسعنا أن نعتبر هذا الانفصام ترجمة شكلية قصصية لانفصام شبكى آخر بين القيادة السياسية والقاعدة الشعبية ، بحيث يصبح سعى الرئيس للمصالحة ، متجاوزا المشكلات الجذرية لاستمرار الصراع المصيرى ، حركة رأسية مفصولة عن الوعى القائم لدى عامة الناس ، مما يجعلهم يتابعونها وكأنها حدث من منظومة الأحداث الغيبية الفادحة التى تمس ظواهر الكون ، دون أن يقدروا على تفسيرها أو يعملوا لتدبيرها ، ودون أن تدخل صميم حياتهم الشخصية ، ومن ثم يصبح سلوك شجرة باستغلاله الساخر لمظاهر التلاحم وتحويلها إلى مهزلة ، هو رد الفعل الصحيح تجاه حركة الرأس المنفصلة . وبهذا يكون الروائى قد ابتدع ، ربما دون أن يدرك ذلك بوضوح - شكلا فنيا يعادل فى بنيته الواقع الاجتماعى المعقد ، وتصبح لاسياسية البطل،

بالرغم من وقوعه فى قلب الأحداث ، النتيجة الحتمية لهذا الانفصال فى تأسيس الوعى الممكن بالأحداث ، والعجز عن إقامة التآلف بين المستقبل الشخصى بعد هدم بيت الياسمين الجميل وتحوله إلى عمارة انفتاحية ، وبين المستقبل العام فى حياة متسقة خصبة.

١٣ - شعرية القص وملامح الحداثة
قراءة فى أدب الإمارات

١ - مدارات الحداثة :

ربما كان من أهم الملامح المميزة للحداثة العربيـة عن نظيراتها من التجليات العالمية التى سبقتها بقرابة قرن من الزمان أنها ارتبطت فى العالم الغربى على وجه الخصوص بحركة التقدم العلمى وتطور الفنون وعمليات السيطرة على المادة ، فاقترنت بنشوء علوم النفس والاجتماع والذرة وتطور العلم الحديث برمته ، فكان الأدب إبداعيا وفكرا نقديا هو التعبير الساخن عن هذه المتغيرات الكونية الفعالة والنبوءة الجريئة لمسارها فى آن واحد .

أما فى عالمنا العربى - على تعقده وتشابك الخيوط فى نسيجه - فان الطابع الأساسى لموقفه الحضارى الراهن أنه استهلاكى لإنتاج الغير ، لايكاد يلتقط أنفاسه ليدرك المدى المعرفى والإنسانى لما تعود على استخدامه . أو ليلائم بين منظوماته الفكرية والوجدانية وبين إيقاع الحياة المادية التى تسكره بنشوتها الظافرة ، مما جعل هذا الإنسان أسيراً فى معظم الوقت لحالات الإزدواجية والاستلاب . وفى ظل هذا المدار تصبح الحداثة الأدبية عندئذ مسئولة عن سد هذه الثغرة بين العقل والوجدان من ناحية ، ومعطيات الحياة المادية من ناحية أخرى ، هى المنوطة - لا بالتعبير عن متغيرات العالم العربى على جميع الأصعدة فحسب - وإنما بتنمية درجة عالية من الوعى المتزايد بضرورة التحول من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج الحضارى والأخذ بأسبابه العلمية المنظمة .

ويتم ذلك أولا عن طريق استرداد ملكية اللغة وحرية الفن ورفع كفاءة المعرفة الأدبية بالعالم المحيط بنا ، وقدرتنا على أن نفعل فيه بارادتنا القومية وملكاتنا الإبداعية فى جميع المجالات ، مما ينقلنا تدريجيا من مصاف الأمم العاجزة إلى عالم العصر الحديث ، لا بالثروات المتناقصة ، ولا بالتخبط الجاهل بمنطق الحياة والتقدم ، وإنما بالمشاركة الحقيقية فى صنع الحضارة وإثراء العقل والعلم والوجدان لدى الإنسان المعاصر .

ومن الشيق أن نبحث عن بعض مدارات الحداثة فى التجليات الأدبية التى انبثقت فى

الوحدات الإقليمية العربية ودخلت تاريخ الأدب مجددا ، لأن ذلك يتسم بميزتين واضحتين:-

أولاهما : لأن المشروع الحضارى الثقافى لهذه الوحدات أعطى إيقاعا مخالفا وجديدا للمشروع القومى العربى عامة ، تجاوب معه التجاوب المنتفض فى المرحلة الناصرية ، والتأمل الشجى خلال الثورة المضادة ، ومحاولة استعادة التوازن بعد مرارة التجربة ، لكنه أعطى دفعة خصبة لهذا المشروع جددت شبابه وإمكاناته فى كل الحالات ، وتجلت على المستوى الثقافى خاصة فى طرح أثقاله التاريخية والاجتماعية على المسيرة المتعجلة للحواضر القديمة فى مصر والشام والعراق ، وكان ذلك إيذانا بتجانس الحركة وانتظام الإيقاع الجماعى العربى .

وثانيهما : لأن الجنس الأدبى الذى يقوم ببلورة هذا الطرح ليس على وجه التحديد الشعر الغنائى الذى يكاد يستنفد الطاقة الإبداعية للإنسان العربى فى الماضى ، وأصبح صراع التحديث فيه من المناطق المتفجرة التى تتدابر عندها الاتجاهات والأجيال . وإنما هو هذا الجنس الجديد الذى يسمح بابراز عناصر الوعى الاجتماعى من خلال امتلاك اللغة والحياة معا ، والشروع المتزامن فى تكييفهما مع ضرورات التحدى الحضارى الراهن ، وهو القص بمستوياته العديدة وأشكاله المختلفة .

ومن المثير أن نتأمل ازدهار هذا الفن ، لا فى منطقة الأطراف العربية المغربة عن اللغة مثل المغرب العربى ، أو عن التجديد الثقافى إلى عهد قريب مثل منطقة الخليج ، وإنما عن المركز الذى تضطرم فيه صراعات الماضى مع الحاضر عبر قرنين من الزمان فى العواصم القديمة . ولن نتمكن من فهم ظواهر الأدب الكبرى فى عالمنا العربى مالم نوسع من رقعة إدراكنا للمتغيرات السوسيولوجية والتاريخية التى أفرزتها وتحركت بها وتفاعلت جدليا معها . وتأمل الإبداع القصصى فى قطاع إقليمى ، فى الإمارات العربية ، هو اختبار دقيق لبعض ملامح هذه الحركة فى علاقتها بمشروع التحديث الأدبى والإنسانى معا .

وعندئذ نجد أنفسنا أمام مفارقة طريفة يتعين علينا الإشارة إليها : وهى كيفية التعامل مع اللغة العجوز للتعبير عن بكارة الحياة فى هذه البقعة من الوطن . ونتيجة

لترسيخ يقيننا النقدى بعدم انفصام الدال والمدلول ، وتجاوز ازدواجية الشكل والمضمون التى استراح لها الضمير الأدبى حقبة طويلة ، فان علينا أن نعيد النظر فى مدى شيخوخة اللغة وشباب الحياة ، كى ندرك أن هذه اللغة تتجدد فعلا بقوة هائلة تعادل تجدد أهلها وتعتبر أبرز تجلياته وليست الأشكال الفنية المستحدثة من شعر جديد وقص متطور إلا مظاهر لهذا التجدد الخصب . وحتى فى داخل القص ذاته لم تستنفد بعد إمكانات التعبير عن مادة الحياة الأولية الثرية فى الأنماط التى أصبحت تقليدية فى اللغات الأخرى ، ومازالت تبحث عن تحققها الشعرى فى اكتشاف بكارة الحياة عندنا ، وإذا كانت تلك اللغات تمضى فى تجريب أشكال فنية أخرى لنقل درجات تطورها العالية فان علينا أن نقطع مراحل نمونا الخاصة دون حرق للمسافات حتى تتمكن لغتنا وأدواتنا الفنية من احتواء ثنايا حركتنا وتمثيل إيقاعها الصحيح ، ولابد أن يؤدى ذلك إلى لون من التعدد فى أساليب القص يعكس على مستوى عميق تعدد أنماط الوعى بالحياة وأساليب ممارستها . دون أن يحول ذلك بيننا وبين الحفاوة الخاصة بكل ما يتخلص من قيود الماضى ليخط سطورا جديدة تضاف لتاريخية اللغة الإبداعية عندنا .

وهنا تبدو جدلية العلاقة بين تاريخ الجنس الفنى فى ذاكرة اللغة القومية من ناحية ، وحداثة الممارسة الإقليمية المندهشة المنفتحة عليه من ناحية أخرى ، وتلتحم أطراف المفارقة فى مدار الحداثة بين اللغة العجوز والتجربة البكر فى توليد الوعى الإنسانى والفنى معا .

٢ - صراع الأزمنة :

من أبرز ملامح الحداثة فى شعرية توظيف القص العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية ، والوصول بها لدرجة الرمز الفنى الغنى من ناحية أخرى ، بما يعدد معناها ويبدد نثريتها ، ويمنحها وجودا مزدوجا خصبا هو من صميم أدبيتها .

والفنان الحقيقى لا يكتب طبقا لأنماط معرفية جاهزة ومحفوظة من قبل ، وإنما يختبر وعيه بمذاق الحياة من حوله فى ضوء معرفته بالأطر الثقافية والفنية لخبرات الآخرين ، ويعدل منها فى حركة جدلية دائبة - ويخطىء من يتصور مسبقا أن مصدر الإشكالية فى

تحولات المجتمعات العربية اليوم يكمن على وجه التحديد فى بؤرة الصراع الطبقى بشكله المتداول فى الأدبيات العالمية ، لأن طبيعة التشكل الطبقى لدينا وتحولاتها مخالفة إلى حد كبير لما جرى عليه الأمر فى التجارب التاريخية السابقة ، حيث تتميز بالتداخل والاختلاط ، وليس هناك غير الفنانين من يقدر على إدراك خصوصية هذه التحولات وطوابعها المميزة.

وقد استوقفتنى أول قصة فى أول مجموعة يصدرها اتحاد كتاب الإمارات بعنوان "كلنا نحب البحر " للكاتبة " أمينة بو شهاب " وحمدت للترتيب الأبجدى الصارم أن جعلها مفتتح المجموعة ، حتى تكون مؤشرا صائبا للمستوى اللافت الذى وصل إليه فن القص عند هؤلاء الشباب ، أيا كانت أعمارهم ، فى رصدهم المتحرق لحركة الحياة والمجتمع من حولهم . فقد قدمت رؤية داخلية لحالة " نموذجية " للمرأة العربية فى علاقتها الحميمة بالبيئتين اللتين تراوحت بينهما ، وكان من الممكن أن يغريها ذلك بالتركيز على بؤرة الصراع الطبقى بين بيئة الصيادين الفقيرة من ناحية ، والبرجوازية الحديثة الطافرة من ناحية أخرى ، لكنها استطاعت أن تنجو من هذا المأزق المغرى بوسيلتين : إحداهما التركيز على عمليات التشيؤ والاستلاب فى المشاعر والوعى ، وضغوط الحياة المادية الكثيفة على الحساسية الأنثوية ، فى علاقتها بالرجل السيد ، وانفجارها ضده .

وثانيهما : التحديق الفنى الذكى فى حركة بندول الساعة عند لحظة الانفجار ، مما يؤذن بصبغ الموقف بلون آخر ، هو التركيز على صراع الزمن فى هذه التحولات ولنقرأ طرفا من مشهد هذا الانفجار إذ تقول :

" تدق الساعة الخبيثة دقتها النحاسية النائمة ، دقة ، دقتان ، ثلاث دقات ، أربع ، ينتفض جسدها ، تجتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها ، أن تقوضه ، يتعالى صفير الأشياء فى أذنها ، تشعر بالتعطل الميت ، بثقل المجاملات والطقوس ، وسقوط الانطباعات الطيبة ، تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة محاولة انتزاعه .. تتصاعد معركتها مع الأشياء ، فتتناثر المزهريات قطعا قطعا وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة " .

عندئذ تنبثق دلالة عينية لهذا المشهد ، فالفروق بين أنماط الحياة التى جربتها ليست مجرد فروق طبقية أو مكانية ، ونزوعها للماضى ليس مجرد حنين رومانسى مألوف ، بل إن الموقف أشمل من ذلك وأعقد ، إنه رصد للتحول الحضارى من زمن إلى آخر ، بكل صعوبة الأزمنة الحديثة ووسائلها فى امتصاص وتكييف مخلفات الصراع مع الأزمنة القديمة . وتصبح حركة الساعة هنا المعادل الحسى الناجح والمثير - مهما أوقفت مؤقتا - لحركة الحياة الباطنية والخارجية والشقاق المرير القائم بينهما على أن ضمير الغياب الذى تتلفع به هذه الأقصوصة لم يستطع أن يجرها إلى منطقة الحياد البارد إزاء تجربة الغير ، بل إنه أقرب إلى التجريد - بالمفهوم البلاغى للعبارة وليس بالمفهوم الفلسفى - لأنه يلتحم بضمير الرواية ويتمازج معه فى كشفه الجرىء والمحدث عن ذبذبات العالم الداخلى للمرأة العربية فى صراعها لتحقيق وجودها الحيوى والفنى معا . وليست الإشارة الأخيرة التى يعد فيها الزوج زوجته المهتاجة بأنه سيعرضها على طبيب نفسى إلا تأكيدا نوعيا للنواة القصصية الجوهرية التى ربطتها بعملية التطور الحضارى عبر صراع الأزمنة كبديل عن صراع الأمكنة والطبقات ، يضمه ويحتويه على مستوى أعلى من شعرية الكشف عن خصوصية التجربة العربية الحديثة .

٣ - التكرار والنثرية :

من الفروق الدقيقة بين شعرية القص وشعرية القصيد أن ما ينجح فى أحدهما لالتصاقه بطبيعته التقنية لا ينتظر له أن يوظف بنفس الكفاءة فى الجنس الآخر ، ومن المعروف مثلا أن التكرار من صميم شعرية القصيد فى مستوياتها المختلفة ، الإيقاعية والدلالية ، فاذا ما ارتكز عليه القصاص أخفق فى توليد التأثير الجمالى المطلوب .

ولنضرب مثلا على ذلك بقصة جمعه الفيروز " الاختيار المفاجىء " فى المجموعة المشار إليها من قبل ، ويحكى فيها تجربة أليمة للقبض المجانى على سجين ، وتسبب ذلك فى إجهاض زوجته ، ويعزف الكاتب عن تحديد نوع الجريمة المتهم بها من سياسية أو اجتماعية أو غيرها مع أنه لابد وأن يحدس بها ، ويعمد إلى إيراد مقطع واحد ثلاث مرات : -

" قطرات السائل الأصفر ممزوجا بالدم اللزج تنساب من بين رجلى الزوجة الحبلى ،

يتسرب ماء الحياة القابع فى البطن المنتفخة " هذا التكرار الذى من شأنه أن يثرى الدلالة الشعرية فى القصيد يقوم بتفريغ الدلالة القصصية من شعريتها ، لأنه لا يمضى فى تنويع المشاهد وتنمية الخبرة بالحياة وتكثيف الشعور بدراميتها عن طريق إضافة ملامح جديدة للتجربة المعاشة ، بل يوحي ببطء إيقاع الحياة علي وجدان الراوى فى مقابل ما كان يمكن أن يزخر به من غنائية لو اعتمد على الشكل الموسيقى الإيحائى فى التكوين الشعرى للقصيدة .

إن الطبيعة الحركية المرئية للصورة القصصية تفرض قانونا للإيقاع يختلف عن الصورة السمعية للشعر ، إذ ينتظر من الأولى أن تنحو إلى التنامى المنتظم فى الزمان والمكان ، بينما يكفى للثانية أن تقوم بحركة دائرية تحفر مجراها فى ذاكرة المتلقى ووجدانه . كما أن نوعية الخبرة الجمالية بالحياة ، المكتسبة عبر القص تختلف نتيجة لذلك عن المكتسبة عبر القصيد ، مما يحفز فنانى الرواية لابتداع تقنياتهم المحدثة فى التأثير ، دون الاعتماد على تقنيات الشعر الغنائى السابقة .

ويرتبط بذلك استخدام ضمير المتكلم ، فمع أنه هو الطريقة المثلى لتفجير شعرية القصيدة الغنائية ، سواء كان ذلك بصفة مباشرة أو عن طريق " التجريد " المشار إليه ، بيد أنه لايزيد من شعرية القصة القصيرة ، وإنما المهم بعد ذلك هو درجة التماسك والتعميق فى اللحظة التى يتم التركيز عليها للبلوغ إلى مستوى رفيع من التوهج الدرامى الكفيل بتحقيق شعرية القص .

وفى أقصوصة " ظبية خميس " بعد الخامسة مساء " فى المجموعة ذاتها نجد نموذجا سلبيا لهذا التوهج المفتقد ، فبالرغم من الارتكاز على ضمير المتكلم ، بما يغرى القارىء العربى بالخلط الخبيث بين مستويات الشخصية بين القصاصة والراوية ، مع ما يفضى إليه ذلك من اقتحام بعض المناطق المحرمة ، خاصة تلك الإشارات الجنسية الواضحة ، إلا أنها تعتمد على السرد المباشر لتجربة تشبه ما يقدم عادة فى صورة مذكرات يومية لجملة من المشاهد العادية فى مدينة مثل لندن . لكنها لا تلبث أن تفقد هذا الطابع العادى المألوف عندما يتذكر القارىء بالضرورة المفارقة الواضحة بين الأعراف التقليدية للقاصة / الراوية

والمادة التى ترصدها . إن لعبة الدلالة هنا لا تنبثق من المشاهد ذاتها ، وإنما من العلاقة بين الناظر والمنظور أساسا . فاذا أمعنا النظر فى بنية هذه الأقصوصة وجدنا أن تناثر الأحداث هو السبب الكامن فى نثرية القص التى لم ينقذها ضمير المتكلم . فليس هناك رابط بؤرى تتجمع حوله المشاهد سوى شخصية الراوى الممتدة عبر مسافة طويلة رتيبة ، دون أن تكتسب قواما معينا ، مما يجعل تجسدها هشا ضعيفا ، ويظل الطابع الفنائى المستقيم المسيطر عليها نتيجة لحضور ضمير المتكلم المستمر محتفظا بطبيعته الظليلة ، دون أن يشع لونا من الشعرية المفعمة بحيوية الحياة وحرارتها ، وكان سبيله الوحيد كى يرقى إلى هذا المستوى أن ينتقل من التكوين الذى يعتمد على تراكب الوحدات السردية - كما يقول بارت - إلى المستوى الثانى الذى يعتمد على تمفصل الوحدات الإشارية لتعبر مثلا عن حالة " مزاجية " خاصة ومرهفة للراوية ، ذات دلالة على حالتها النفسية ووعيها الأنثروبولوجى باللحظة الحضارية التى تعايشها ، وهو مالم تتوافر العناصر الكافية لتحقيقه بالقدر الذى يجعل للأقصوصة قواما تكتسب وجودها به وتمارس شعريتها من خلاله .

٤ - مفارقة الحداثة وتحريك المفاصل :

قد يحسب البعض أن على الحداثة أن تعنى فحسب بالأشياء الجديدة ، كما قد يتوهم أن العالمية تتمثل فى الوقوف عند الظواهر الدولية ، فتسقط كل منهما من حسابها الطابع المحلى الحميم للأشياء والشخوص . وهذا وهم خطير وزائف ، لأن حركة العلم والفن فى اتجاه كشف القوانين العامة وضبط مسار المستقبل عكفت أولا على استكشاف ما هو خاص وتحليل الماضى ، وحسبنا أن نتذكر نموذج علم النفس الذى اهتدى إلى اعتبار السنوات الأولى فى عمر الطفل هى الحاسمة فى تكوين مزاجه وتحديد شخصيته ، ثم جاءت الهندسة الوراثية لترجع هذا التكوين الحاسم فى توجيه المستقبل إلى الجينات القارة فى الماضى . كذلك الفن فى محاولته لالتقاط الجذور فى البيئات العريقة وتكوين ذاكرة جماعية تنقذها من الضياع .

ومدخل عبد الحميد أحمد إلى الحداثة هو من هذا الباب الأصيل فى تكوين ذاكرة

السنوات الأولى للتحول الحضارى للمجتمع الخليجى ، فلم يكن هذا التحول سهلا ولا هينا ، ولم يخل من سحق كثير من الأشياء الحميمة وإجهاض مواليد كثيرة ، وابتسار حيوات عديدة . كان له ضحايا من البشر والقيم ، ونموذج " غريب " الذى تدور حوله قصة " الطائر الغمرى " أحد المفاتيح الهامة لهذا العالم الذى يبعثه الفنان ، لا بشعور الباحث البارد فى تأمله لبقايا المجتمعات القديمة ، وإنما بعيون الرفيق الموجع الواعى لطاحونة الحياة وهى تنقض على المخلوقات الهشة فتنثرها بددا . عندئذ تتولد غربة مضاعفة ، ويعبر عنها القصاص بثلاث وسائل : إحداها فى تسمية القصة ذاتها ، فالغمرى كما يشرح فى ملاحظاته التوضيحية يقال للشخص الذى يهبط مدينة لايعرفها ولاتعرفه ولا يدرك شيئا فيها . والسماء ، وتمثل الإطار الطبيعى الذى ينتظر منه أن يكون أكثر إستمراراً وأدعى للألفة ، لا تتشح بأى لون من الغيوم فى مطلع الأقصوصة ، بل تتشح بالغرابة ، لمضاعفة هذا المناخ الذى يجعل الأرض تتوجع تحت الأقدام ، والشخص الفقيد اسمه أيضا " غريب " .

ويقوم هذا الثالوث بدور التمثيل العميق للحس المأساوى بفداحة التغيرات ، وجرح قشرة العالم التى أحاطت بهذا الإنسان عبر قرون طويلة قبل أن يتشقق عن " البترول " بصفة خاصة فى هذه التقنية القصصية المحكمة ليس هناك أدنى تفصيل يخضع للصدفة العشواء ، فالبترول الذى مات غريب تقريبا من إدمان استنشاقه بشكل مغلوط ، هو نفسه مصدر الطاقة لهذه التحولات على مستوى الوطن وبهذا فان ضحيته تصبح علامة لاتخطىء على العصافير التى قتلتها المتغيرات الجديدة .

لكن القاص الذى يبرهن على نضج أدواته وعمق وعيه لا يتناول ذلك بمنظور رومانسى فج ، فلا يتحسر على أيام الصيد والفقر ، بل يدرك بعين الصقر إيجابيات التحول وهو ينعى فى ذات الوقت ضحاياه . يستشرف آفاق الغد المفعم بالخير والرجاء والمشكلات وهو يندب طفولة الأمس البريئة المعذبة المصطرعة تحت عجلات الزمن ولا يتحول تعاطفه الناضج الواعى إلى بكاء ساذج على الأطلال ، مما يجعل شعرية القص تنبع من زخم الحياة وتمتلىء بروائحها وهى تستنقذ ذاكرة الوطن .

وإذا كانت القصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل كثيرة ، فانها تبغى مع ذلك أن تقول أشياء هامة ، ومن ثم فان الفنان الماكر يختار موقعه فى مناطق التجاذب البشرى والحضارى ، بين ثنائيات الأجناس وطوايا البشر . فى تلك المناطق التى تمتاز بطبيعتها المفصلية ، إذ تبدو عندها ، وبشكل مكبر واضح ، حركات الأطراف المتلاقية والمتباعدة . وهو لا يرقب تلك المفاصل فى سكونها وجمودها ، وإلا لما استطاع أن يهزنا بها ومعها . وإنما يقوم بتحريكها كى يشركنا معه فى مراقبتها وإدراك مسعاها .

ويبدو أن عبد الحميد أحمد يتقن هذه التقنية الفنية ويستثمرها إلى حد بعيد ، وتكاد مجموعته " البيرار " أن تكون نموذجا دالا على ذلك . ويكفى أن نأخذ منها مثلا قصة "صفعتان " التى تحكى عن علاقة القرية بالمدينة فى وعى شاب يافع ، تعود الخروج من قريته التى لايهمل الكاتب ذكرها باسمها الحقيقى " خورفكان " حتى يكسو عظم قصته لحما حيا طريا ، ودما ساخنا واقعيا . وتقتصر تجربته فى البداية على زيارة صديق له فى المدينة ، ومجاذبته أطراف الحديث ، فلا يستطيع عن هذا الطريق اختبار أفكاره ومدى تمثيلها للحقيقة ، حتى تتاح له فرصة الدخول فى لحظة إغراء خطر . وليس هناك ما يجسد فتنة المدينة ويتراءى من خلالها مثل الجمال الأنثوى القريب البعيد المنال ، إنه أقوى مختبرات الاحتكاك بين ممارسات الحرية والعدوانية . فيعرض الشاب على المرأة التى ألهبت حواسه واشتهاها رغبته فيها بكلمات مباشرة صريحة ، فتصرخ وتقتاده إلى قسم الشرطة حيث تنتقم منه بصفعتين على وجهه ويكمل ليلته فى الحبس . وعندما تنساب به السيارة فى طريق العودة " تاركة خلفها المدينة بصخبها وضوضائها وناسها المزركشين بالثياب والساعات الفاخرة ، يحس وهو يتحسس وجهه المصفوع أن المدينة صفعته صفعة قوية على غير ما يتوقع ، وبأنها ليست إلا كالمرأة التى خاطبها ، جميلة جدا ، لكنها غبية جدا ، لا تملك فى داخلها غير هذا الصراخ الأهوج " .

وعندئذ تبرز القيمة الإنسانية لهذا التقابل الظاهرى بين القرية الآسنة ، الغارقة فى تقاليدها وعاداتها ، وهذه المدينة المشرئبة لأنماط جديدة فى السلوك والعلاقات ، دون أن تدرك جوهرها الحقيقى فى شروط الممارسة الحرة واتساق الداخل مع الخارج .

ويظل عالقا بنفس القارىء رنين هاتين الصفعتين الشهيرتين كأنه صرير المزلاج الذى يغلق بين عالمى القرية والمدينة ، أو صوت احتكاك المفاصل عند تفارقهما . كما تتراءى صورة المدينة / المرأة الشهية الممتعة ، كعلامة دالة على بلورة المنظور القصصى ونضج التقنية التى تؤديه . ولأن الكاتب لا يفتعل تجربته ولا يصطنع مفرداته ، بل يغمس ريشته فى عرق الحياة وعطرها من حوله ، فان الثنائية الأعجمية / العربية تطل من خلف هذه الثنائية المباشرة القرية / المدينة من خلال تعدد المستويات اللغوية فى الحوار العامى والفصيح من ناحية مع سائق التاكسى وضابط الشرطة ، ومن خلال ثنائية الشعب والسلطة فى تطوير الحوار البوليسى عن الحرية والديموقراطية من ناحية أخرى ، مما يجعل القصة على بساطتها نموذجا مكثفا مفعما ببعض الرؤوس المتفجرة التى تثرى دلالتها عند المتلقى اليقظ الحساس .

وسواء كانت مادة التجربة التى يقدمها هذا الفنان الكبير مستقطرة من ذاكرة الإنسان الخليجى فى توهجه الحيوى عبر التاريخ أو من معايشته للتحولات الحضارية وآلامها فى اللحظة الأخيرة الآنية ، فان الخاصية الجوهرية لحداثته هى تحويله لمادة الحياة البكر - كما خبرها - لعجائن تقبل بطواعية ألوانا من التشكيلات الفنية التى تنتمى لتاريخ القص العربى وتعد خطوة أصيلة فى مساره فهو لا يتلكأ ولا يتمتم بالشفرات القصصية المجهضة، بل يوظفها باقتدار دون أن تسكره حمى التجريب الشكلى المبتسر .

على أن بعض تجاربه الأخرى فى المجموعة ذاتها بحاجة إلى قليل من التأمل النقدى المتأنى حتى تبرز من خلالها الأبعاد الكفيلة باحتواء مداها الملحمى وتجسيد نفسها الشامل الملائم لطبيعتها والقادر على تفجير شاعريتها ، وأحسب أن فى عبد الحميد أحمد طاقة مازالت كامنة ، ربما كان القص القصير لم يستوعبها بعد ، إن انتبه لها أنقذ من العدم جزءا هاما من السيرة الداخلية لتحولات الإنسان العربى التى لم ترصد بكل جوانبها وشاعريتها حتى الآن .

٥ - شعرية اللغة وأحادية الدلالة :

عند " مريم جمعة فرج " تكاد تطغى شعرية اللغة على فنية القصة ، فهى تقول مثلا فى مطلع قصتها " جفول " : -

" الآن تشا بت الجدران ، انتعش السمر والصبار ، وعادت لتطبق بيدها على أنسجة الجدار ، كما لو أنها القابلة وأن الحلم هو الجنين .

- الخيل قادمة ، الغائب يعود ..

قبيل الإيقاد ، كانت الجدران قبيحة ، أما المسا ءات فكانت تموت وتسكب شفاهها المتوردة بالحلم ، وتستلقى الصبية وتفر خصلاتها من الزنزانة والسجان مرة بعد مرة ، مشرعة كل خصلة من خصلاتها فلول الخيل عند الجفول إلى ساح الحلم الذى تزاول ، ثلاثون عاما والناس ينتظرون .

من أين تأتى الزوبعة ، متى يعود الغائب ؟

قبيل الإيقاد كانت الصبية تمتشق الجدار ، لعل القيد ينكسر ، ولعل الغائب يعود "
ولسنا نعنى بشعرية اللغة هنا مجرد غرابة الإسناد على المستوى المباشر فحسب ، ولكن ينضم إليها عدة ملامح تتركز حول غلبة تكرار الجمل بشكل غنائى ، وسيطرة نموذج المجاز على الوصف ، وتبدد العلاقة بين الأفعال وفاعليها ، مما يفقد النص القدرة على الموقعة والتجسيد المحدد للأشيا ء والأشخاص ، دون أن يعوض ذلك بالتعمق فى استبصار حالة داخلية . لأن توزيع العبارات يوهم تعدد الأطراف مع أنها ضائعة فى ضباب اللا تحديد ، وتصبح النتيجة الناجمة عن ذلك عجز النص عن كشف هويته للمتلقى ، لا من حيث صعوبة تصنيفه فى نوعه الأدبى ، فهذه مشكلة ثانوية ، ولكن من حيث خلطه للشفرات التى لايحسن أدا ءها جماليا فى موقعها الصحيح ، فعندما تندرج هذه الوسائل فى نص شعرى يحتمى بالإيقاع الموسيقى ، ويحيل إلى حالة وجدانية تتضافر تلك العوامل على تهيئة أسباب الإتصال بينه وبين المتلقى المتعرض لنوع من العدوى الإرادية . أما عندما تترا ءى أمامه كمجموعة من الشفرات التى يبدو أنها ذات وظيفة قصصية فان لونا من "خيبة الأمل " فى العثور على إجابات أساسية ينتظرها القارىء من هذا النوع تكاد تمحو لذة التجريب والاستكشاف الفنى .

ويتضاعف هذا الشعور بخيبة الأمل عندما ينتهى العمل ولا يشبع شفرات القص باغلاق دوائرها المفتوحة ، بل يتركها شذرات مسنونة لم تنتظم فى كل متراكب يحضر فى اتجاه واحد ، عندئذ تصبح أدوات شعرية اللغة ثقلا يطرح من حاصل شعرية القص . ولو

أدرجت كل تلك الإشارات فى مجال مغناطيسى واحد ، كأن سيقت مثلا على طريقة تيار الوعى " دون " شوشرة " أو ضوضاء أشكال الحوار الضائعة - غير المتقاطعة أو المتوازية لأمكن لنفس هذه الوسائل مع حد أدنى من تماسك الإشارات وتنظيمها على صعيد النص بأكمله فى ترابطه وانصبابه فى تيار واحد أن تخترق وعى المتلقى وتكيف استجابته الجمالية مفجرة إمكاناتها فى توليد الدلالة النصية .

لكن هذا " التشتت " فى الإشارات يعكس لونا من الانفصال بين عالمين : عالم الأشياء والوقائع والذكريات المتشذرة فى قلب التجربة الكلية للقاصة ، وترجمته الحرفية إلى عالم الكلمات وعلاقتها السياقية المتجذرة فى التاريخ الثقافى للغة . وربما كان هذا الانفصال مظهراً لحدة الإحساس بلون من الازدواجية العرقية فى النسيج الإجتماعى وانتقاما لغويا مباشرا له ، وعندئذ - لو صح هذا التفسير الذى تنقصه البيانات الخاصة بموضوع التجربة - يصبح توظيف الأدوات الشعرية اللغوية فى القص كسرا للبنية القارة فى الضمير الثقافى ، وإقامة نمط جديد من العلاقات التبادلية المتقاطعة مع الأجناس الأدبية ، كلون من الترجمة المبتسرة لهذا التقاطع الآخر فى الأجناس البشرية ، مازال كلاهما يعز على الالتئام التاريخى والفنى .

على أن هذا " التشتت " بدوره ليس سبيلا لتعدد المعنى وخصوبة الدلالة بل هو على العكس من ذلك مؤشر لفقرها وأحاديتها ، ولو تصورنا مثلا لاعب سيرك يمسك بكرة واحدة ويقذفها بيديه ثم يلتقطها ، لأدركنا أن ذلك لابد أن يكون مجرد مقدمة تتطور بعدها اللعبة مع كرتين وثلاث وربما أربع ، وكلما زاد عدد الكرات كان على اللاعب أن يبرهن على تنامى مهاراته وسرعته فى قذفها وملاحقتها ، فاذا سقطت من يده أبطل ذلك مفعول المهارة وأصبح " تشتتا " .

ومع أن الفن عموما ، والأدب بصفة خاصة ، ليس مجرد ألعاب بهلوانية ولا خفة يد ، إلا أنه - بمنطقه وعلى طريقته - يشبه هذا الموقف من بعض الوجوه . ولنقل إن كرات الأديب ليست هى الكلمات حتى لا تتحشرج فى فمه لسرعتهاوتعددها ، وإنما هى الدلالات المنبعثة من الموقف والشخصية والصور والكلمة ، وقد أصبح من المعترف به فى

الشعرية الحديثة أن تعدد هذه الدلالات وتتابعها وترائى بعضها خلف البعض الآخر فى درجات دقيقة من التكثيف والشفافية ، لاتصل إلى الإعتام والتراكب المربك ، يعد من أنضر حالات الشعرية فى القصيد والقص معا ، على تنوع طرائق هذا التعدد بعد ذلك .

فاذا ما اتسم العمل الفنى بأحادية الدلالة شعرنا أنه مجرد مقدمة لم تستكمل بعد ، أو أنه مجرد حالة أولى لا تشبع نهمنا الفنى ولا ترضى بالقدر الكافى حاجتنا الجمالية والإنسانية . وإذا ما كان الأديب الذى يقدم لنا هذا العمل قادرا على تعديد مستوياته وترميز أطرافه وربط دلالاته بقدر يسير من الجهد الفنى أدركنا أهمية المسئولية النقدية فى لفت نظره بموضوعية إلى هذا الموقف .

وتقدم لنا مجموعة محمد حسن الحربى " حكايات قبيلة ماتت " عدة نماذج تقع فى هذه الأحادية بالرغم من إمكاناتها فى التعدد الخصب الثرى .

ولنتأمل منها " قصة عصفورين " على سبيل المثال ، لأنها تحفل بلون آخر من الشعرية المباشرة ذات الطابع الغنائى فى الوصف العذب والتتبع الشيق لحياة عصفورين ، وإن كان الكاتب لم يحدد نوعهما بالرغم من طول حديثه عن الريش والألوان والحركات . وكما يقول " بارت " فى معرض تحليله لوحدات القص فإن القصة القصيرة هى العمل الفنى الوحيد الذى يقبل الإيجاز ، لأنه بطبيعته نموذج للتركيز الدلالى . ومن ثم فان بوسعنا أن نلخص أحداث هذه القصة - لو كانت تسمى أحداثا - فى وحدات سردية يسيرة ، تمضى بشكل متناسق مع الحياة العصفورية الهنيئة ، ويقابلها حياة زوجية طبيعية للراوى ، حتى تسافر زوجته وتوصيه خيرا بنفسه وبالعصفورين ، ولا يلبث أن يدخل عنصر الموسيقى فى روتينه اليومى ، وتعتاد عصافيره على سماعها كذلك . حتى يعود ذات يوم فيجد أحدهما قد مات خلال محاولته الهروب من القفص ، ويتمثل الراوى بطريقة مفصلة كيفية تعاونهما فى رفع باب القفص وسقوطه فوق رقبة العصفور الذى كان يحاول الخروج ، فيصاب رفيقه بالحزن ، ولا يلبث أن يلحق به .

وليس هناك شىء أكثر طبيعيه ولا عادية من ذلك ، فحتى هذا المستوى يظل السرد مجرد حكاية لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة مهما أفعمت بالوصف التفصيلى والتحليل الشجى والغنائية العذبة لحياة العصفورين . لكن فى اللحظة التى يقرر الكاتب

فيها أن يوظف هذه الحكاية فى الدلالة على حكاية أخرى تماثلها أو تناقضها عندئذ يبدأ فى استثمار التقنيات الضرورية للترميز والتشفير الفنى ، وقد كان بوسع الكاتب أن يسقط قصة العصفورين على قصة الزوجين بشكل ما ، كأن يقيم لونا من المفارقة بين موقف العصفور الذى يموت وفاء لرفيقه وموقف الراوى الذى ينتعش أو ينكمش لسفر زوجته ، مما يفتح بابا خصبا لتعدد الدلالة ، ويمنح الحدث العادى المألوف طاقة مشعة تكشف بالتوازى أو التناقض موقف الإنسان من الحياة ، لكن ترك " قصة العصفورين " هكذا معلقة فى الهواء لايمدها بأسباب الوجود الفنى الأصيل .

وكما يحدثنا علماء الشعرية ، خاصة " جاكو بسون " فان الكلمات واللحظات والمواقف ـت من ألوان عديدة ، كانت مثل كأس " الكريستال " الثمين ، لا تقتصر وظيفتها ـونها مجرد إناء يتسع لقدر يسير من الماء ولا تقاس بحجمها ، إذ أن حبيباتها ـرئية ، وتكويناتها البلورية تشع أطيافا عديدة من الألوان تشى بثرائها وقيمتها فى ـاتها . وليست اللغة الشعرية هى المنوطة وحدها بتعدد الدلالة ، بل إن الشخصيات والأحداث الرامزة فى القصة القصيرة تقوم بنفس هذه الوظيفة إذا أتقن الفنان بشىء من الدهاء الضرورى عقد المقابلات الظاهرة والخفية ، مما يجعل الحياة أكثر توهجا ويجعل الفن أقدر على تمثيل شعرية الوجود .

٦ - شكل الضياع ودلالة التقنية :

من الظواهر اللافتة فى شعرية القص عند أدباء الإمارات أن كفة الإبداع الأنثوى تكاد تتعادل مع كفة إبداع الرجال ، وهذه حالة فريدة ودالة ، لأن غيبة المرأة خلال قرون طويلة أدبيا وعزوفها عن امتلاك اللغة جعل لحضورها الحديث مذاقا ثوريا يرتبط بالتطور الحضارى فى جملته ويعتبر من أبرز تجلياته ، وكان لابد لهذا الحضور أن ينبثق بكل قوته فى فن القص على وجه التحديد ، لأنه أكثر الفنون تشاكلا مع ما أتقنته المرأة خلال العصور الطويلة من صنع الحياة ورعايتها وحفظ تفاصيلها ، لكنه من ناحية أخرى برهان على نمو الوعى وتزايد الحرية وسلامة المشروع الحضارى العربى ، فاذا ما أضفنا إلى ذلك ظروف المبدعة الخاصة فى تخليق أدواتها الفنية الملائمة لنوعية تجربتها أدركنا أهمية هذا الجانب وجدارته بالتسجيل .

وبوسعنا أن نعتبر تجربة " سلمى مطر سيف " من أنضج التجارب الأنثوية فى القص ، إذ أنها تمعن فى استشفاف العوالم الباطنية لشخوصها من الرجال والنساء معا ، وتسعى بشكل حثيث إلى العثور فى بنية القص على وسائل شعرية تحتمل دلالاتها الجديدة .

ولكى نتبين طرفا من كشوفها الجمالية نتأمل من مجموعتها الشيقة " عشبة " أقصوصة بعنوان " ساعة وأعود " تدور تجربتها الرئيسية حول خوف الفتاة من الشارع ، من الحياة والاختلاط بالرجال ، لكنها لو تتبعت هذا الخوف فى القص بطريقة سردية من منظور الفتاة لما زادت على تكرار الوسيلة الفنية المعروفة فى القص المألوف من جانب ، ولارتطمت بالسقف المنخفض لحريات المرأة فى التعبير الجارح عن عالمها من جانب آخر ، ولما استطاعت فى نهاية الأمر أن تجسد هذا الخوف فى مصير متعين .

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف القصصى عمدت الكاتبة إلى اتخاذ منظور الأب ، فهو وحده الحارس الذى يجن إذا ضاعت ابنته فى زحام الرجال خارج المنزل ، واتخذت بؤرة القص فى عبارة رددتها الفتاة قبيل خروجها للشارع هى عنوان القصة " ساعة وأعود " لكن الأحداث لاتنمو بعد ذلك فى خط متسق واقعى ، بل تدور فى مجموعة من الاحتمالات القريبة من تقنية " الريبورتاج " الصحفى ، وتتخذ شكل روايات عديدة عن المصير الذى لاقته بعد خروجها ، وعندئذ يدخل المجتمع " ميكانيزم " القص ، فهو الفاعل الحقيقى للخوف والضياع ، وما الأب إلا ممثله المباشر ، فيروى الرجال والنساء ، الصغار والشيوخ ، من كل المهن والأعمال ، حكايتهم عما لقيته " غريبة " فى خروجها إلى الشارع من تجارب ومشكلات ، تقدم فى نهاية المطاف حزمة فاجعة من النهايات المأساوية والعبثية معا . وتصور بطريقة تلامس مشارف الأسطورة - وهذه هى نقطة ارتكاز الكاتبة فى كثير من أعمالها الإبداعية - العوامل الفاعلة والكامنة المحركة لقلب المجتمع ، فيصبح المصير المتجسد فى تشكلات كثيرة لضياع غريبة العقاب الاجتماعى الذى يجثم كالكابوس على رأس أية فتاة تنشد الحرية وتتطلع إلى الشارع .

وعندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهمار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة لميثولوجية المرأة العربية فى الضمير الاجتماعى باعتبارها كائنا مضادا للخلاء ، يضيع لا

محالة إن خرج من قعر الدار . وليس المهم هنا النبوءة التى تضمها القصة عن الخروج بدون عودة ، فهذه هى حركة التاريخ الحتمية لتحرير المرأة فى كل أنحاء العالم من عبودية الرجل والمجتمع ، ولكن المهم - فى تقديرى - هو عثور الكاتبة على التقنية القصصية المماثلة للبنية الدلالية والحاملة لها . وهى تقنية يمكن تمثيلها برأس شيطانى يمتد فيه عمود واحد لحدث بسيط ، هو خروج الفتاة ، وينتهى بمجموعة من الدوائر المتلاصقة لاحتمالات لايترجح بعضها على البعض الآخر ، وكلها تنذر بسوء المصير الفاجع . وتطل من هذا الرأس عين يلتمع فيها الجنون بالبلاهة ، هى عين الأب الذى لا يفتأ يكرر " قالت ساعة وأعود " وتظل اللاعودة هى الخاتمة القائمة لهذا الرأس الشيطانى المشعث ، المفعم بالطاقة الرمزية التى تصل فى تكثيفها إلى درجة الاختمار الأسطورى المعتق ، مما يتكفل بتجسيد تجربة الخروج النسائى المروعة للضمير الجماعى فى أعماقه .

ونخلص من ذلك إلى أن أدباء الإمارات قد استطاعوا فى جملتهم أن يوظفوا عددا من التقنيات القصصية التى تتميز بكفاءة عالية فى اكتشاف شعرية الحياة بما تزخر به من أساطير كامنة ، وبما تعانيه من تحولات حضارية موجعة ، وأن شعرية القص لم تنجح فى تلك الحالات التى اعتمدت فيها على أدوات القصيد من تكرار وتشتت وغلبة للضمير الغنائى ، بقدر ما استطاعت أن تتحقق فى تلك الحالات التى التحم بها الإنجاز الجمالى المستحدث بموقف الإنسان فى تنمية وعيه وإدراك مصيره وتوجيه مستقبله . بما جعلها نموذجا ناجحا لتجديد شباب اللغة العجوز بالتجربة البكر .

١٤ - لغة الدراما ودرامية اللغة

مهما قيل عن أهمية اللغة فى الإنتاج الثقافى عموما والفنى خصوصا فانه لايفى بتمثيل دورها الحقيقى فى صنع الفكر والإبداع ، ومن ثم فان تأمل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوى قد يسمح لنا بالكشف عن أكثر جوانبه حساسية وأشدها تعقيدا وأوثقها ارتباطا بمدى فنيته . بل قد يسمح لنا بتوضيح مفارقة بارزة فى الثقافة العربية بين فنين ولدا فى العصر الحديث معا وقدر لأحدهما أن ينمو حتى يصل لدرجة العالمية بينما لايزال الفن الآخر يتلمس طريقه بمشقة وهما الرواية والمسرح .

ولكى نتوفر على تحليل الوظيفة اللغوية للمسرح يجدر بنا أن نشير بايجاز إلى العوامل الأخرى الفارقة بين الفنين ومن أهمها : -

- الرواية فى جزء كبير منها ، عند الإبداع والاستهلاك معا ، إنتاج فردى ، يكفى أن يكون هناك مبدع عبقرى يستطيع استلهام الطاقة الخلاقة فى جماعته ويبلور فى كلمات مصفاة رؤيتهم للعالم ، حتى يقدر على إقامة كونه الروائى مستفيدا من كل التجارب الإنسانية بقدر كفاءته فى تمثلها واستيعابها وأدائها فى الكلمات والأشكال الفنية ، أما المسرح فهو جماعى - بشكل مباشر - فى إنتاجه كعرض يشترك فى إقامته أفراد مختلفون ، ويتم تلقيه أيضا بطريقة جماعية ، مما يقتضى ضرورة تلاؤم بنية المجتمع وتجانس الوعى بين ممثليه حتى ينهض العمل ، ويكفى أن يكون هناك تفاوت يسير كى يعوق الإنتاج أو التوصيل .

- الرواية أدب زمانى بحت ، يبدأ وينتهى على المستوى اللغوى دون أن يتعرض لمحنة التحول إلى شىء مكانى ، أما المسرح فهو بحاجة إلى مساحة اجتماعية واسعة ، بحاجة إلى نمو الفنون التشكيلية والموسيقية حتى يزدهر ، مع ضبط إيقاعهما بحيث لايطغيان على الكلمة فيه ، وهذه الفنون لاتزال ضامرة فى حياتنا العربية . أما المكان فقد اجتهد رواد المسرح منذ القرن الماضى فى تهيئته فى البيئة العربية ، وبينما لعبت الكنيسة دورا هاما فى احتواء المسرح فى الغرب خلال العصورالوسطى وتوظيفه لأغراضها الدينية الرمزية ، رفض المسرح الدينى عندنا ومنع من دخول المسجد ، فظل محاصرا فى مجاله

الحيوى ومقيدا فى إمكانية توظيفه التمثيلى للدين .

- بالإضافة إلى ذلك لم يكد المسرح يصنع مهاراته وأبناء مهنته عندنا ويكون جمهوره المنتزع من صالات العروض الترفيهية الموسيقية حتى جاءت السينما فسرقت منه أبناءه وأغوتهم ببريقها الأخاذ وتنظيمها الآلى ، وأجهز التليفزيون والفيديو على ما بقى من عشاق المسرح باستنفاد الطاقة الفنية والبشرية التى كانت مكرسة لإنتاجه واستهلاكه ، علما بأن نمو هذه الفنون المحدثة لايسير فى تطوره الطبيعى بمنطق قتل الأب ، وهو المسرح، بقدر ما يعتمد على اعتباره المختبر الحقيقى للنص والحركة والشكل والتزامن الإنسانى الذى يفوق بمراحل إمكانات التزامن الآلى فى الأشكال الفنية الحديثة ، لايزال المسرح معمل التجارب الحية لصنع الممثل والمخرج والمشاهد واختبار استجابة الناس على الصعيد الفنى والإنسانى .

ومن الناحية السيميولوجية لابد أن نتذكر ما يقوله " جاكوبسون " بصدد عمليات التوزيع الإشارى بين الحواس المختلفة مما يشرح لنا طبيعة تعقد المسرح واختلافه عن الفنون الأخرى ، فهو يرى أن أكثر الأنظمة الإشارية اجتماعية وعددا وأهمية هى الأنظمة المبنية على السمع والبصر . وتختلف الإشارات السمعية فى شكلها عن الإشارات البصرية ، فالأولى تستخدم الزمان ، وليس الفضاء عاملا بنيويا رئيسيا فيها . أما الثانية فتستخدم الفضاء أكثر مما تستخدم الزمان . والإشارات السمعية الزمانية تميل إلى أن تكون رمزية بطبيعتها ، بينما تميل الإشارات المكانية إلى أن تكون أيقونية أو تمثالية فى طبيعتها . وتنتج الإشارات السمعية بالجهد والإتقان المناسبين وبلغة الفن الصيغ الرئيسية للغة المنطوقة والموسيقى ، أما الإشارات البصرية والمكانية فتنتج الأشكال الفنية للرسم والنحت وفن العمارة . وهناك طبعا خلف هذه التعميمات العريضة صيغ فنية تجمع الاثنين مثل الدراما والأوبرا والفيلم والتليفزيون .

فاذا قصرنا اهتمامنا على مشكلة اللغة لاحظنا أولا أنها بالغة الخطر ، لأن الكلمة تحمل فى بطنها عوالم عديدة ، فهى البؤرة التى يتجمع فيها طرفان حادان - أحدهما الموروث الثقافى والإجتماعى والإنسانى بكل ما انتهى الينا من خصائص تشبه تلك التى

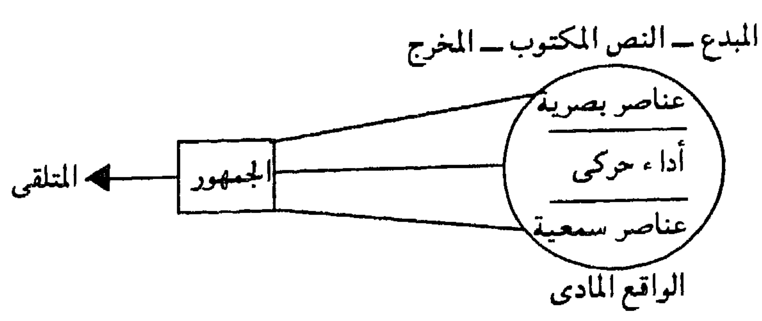
كشفها العلم الحديث فى فروع الهندسة الوراثية مما يتجمع فى " الجينات " من ملايين العناصر المنقولة إلينا من الأسلاف والمتحكمة فى حياتنا بمستوياتها المادية ابتداء من لون البشرة والشعر والعينين إلى الأمراض الوراثية والخواص الجسمانية وانتهاء بالمستويات المعنوية من مزاج وطباع وعادات وأخلاق وقدرات إبداعية .

ثانيهما : درجة وعينا بالحياة والمجتمع من حولنا ، ومدى فهمنا لأنشطتنا النفسية وعلاقاتنا المتعددة ، ومن هذه الوجهة فان اللغة ، أو الدال كما يسمى فى المصطلح الحديث بفضل دوره الفذ كأداة للوعى " يقوم بوظيفته كعنصر أساسى مرافق لكل إبداع أيديولوجى كيفما كان نوعه . فجميع مظاهر الإبداع ، وكل الأدلة غير اللفظية ، تسبح فى الخطاب ، ولايمكن أن تنفصل عنه تمام الانفصال .. إذ أن كل دال منبثق عن ثقافة ما ، وبمجرد أن يفهم ، ويسبغ عليه معنى ما لا يبقى منعزلا ، بل يندمج ويصبح جزءا من وحدة الوعى المكون لفظيا .

على أن اللغة فى المسرح تتميز بخاصية جوهرية هى أنها وسيط وليست إنتاجا نهائيا تاما فى ذاته مثل الرواية ، بل هى هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة باعادتها إلى الحركة مرة ثانية .

فالراوى فى القصة يتمثل الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقاتها المكثفة ثم يرمز لها أو يحكيها باللغة ، فى نموذج توصيلى موحد الاتجاه بين طرفين فحسب ، إذ يمضى على النمط التالى : مبدع ـــ نص ـــ متلق ، أما فى المسرح فان النموذج يصبح أشد تعقيدا وتعرضا للإشكاليات المعوقة ، بقدر ما يكتسب من قوة وحضور وحيوية ، إذ يصبح هكذا تقريبا : -

المبدع ـــ النص المكتوب ـــ المخرج



ويطلق السيميولوجيون على هذا النموذج مصطلح الإظهار أو العرض ، وهو فى عرفهم أكثر أنواع الدلالة بدائية ، ولكنه من أشدها رهافة فى نفس الوقت ، إذ أن اللغة تتحل فيه إلى لغات مختلفة ، فالمستوى الصوتى يترجم إلى فعل صوتى بايقاعات يعاد إنتاجها مصحوبة بمؤثرات سمعية وموسيقية ، والكلمات عندما ينطقها الممثلون تتحول إلى علامات ممتزجة بالإيماءة والحركة أى أن التمثيل يعيد ترجمة الكلمة إلى الفعل الذى كانت قد حلت محله ، وهذا اختبار شديد القسوة لمدى فعالية الكلمة أساسا فى التعبير عن الفعل ، إنها محنة اللغة المسرحية ، ولكى نتمثلها جيدا نتذكر حيلة بدائية أخرى يقال إن محمد على قد لجأ إليها فى تعامله الذكى مع أول بعثة أوفدها لتعلم اللغة الفرنسية ليختبر مدى إتقانها لها بعد عودتها ، ولم يكن هو نفسه يعرف تلك اللغة ، فقد دفع إلى أعضاء البعثة بنص عربى وطلب من كل واحد منهم أن يترجمه إلى الفرنسية ، ثم لم يلبث أن سحب منهم النص العربى الأصلى وأمرهم بأن يعيدوا ترجمة النص الفرنسى مرة أخرى إلى العربية وأصبح بوسعه هكذا بمقارنة النصوص العربية أن يختبر مدى إتقانهم للفرنسية. على أن هناك خاصية أخرى سيميولوجية للمسرح تزيد من حدة إشكالية اللغة فيه ، إذ أن المشهد بجوانبه المختلفة من تشكيل مكانى وإضاءة وملابس وإيماءات يقوم بدور مجموعة العلامات المتكافئة أو المتقاطعة مع العلامات اللغوية ، وهى علامات متجددة ومتعددة المصدر ، وبنفس القدر الذى يمكن أن تكسب به النص اللغوى حيوية وحضورا ربما أدت إلى حرق أطرافه أو تعديل دلالاته أو تبديد اتجاهه ، وينبنى هذا على أن العرض المسرحى - كما يقول " كير إيلام " يتميز باستخدامه لقائمة متناهية العدد من الدوال لتوليد عدد لا متناه من الوحدات الثقافية وهذه القدرة التوليدية الفعالة التى يملكها الدال المسرحى تعود جزئيا إلى اتساع دلالاته المصاحبة مما يفسر التعدد الدلالى للعلامة المسرحية ، فقد يوحى زى معين مثلا بسمات اجتماعية واقتصادية ، أو نفسية وأخلاقية ، ويصبح الغموض الناتج عن هذا التعدد حيويا بالنسبة لجميع أنواع المسرح . أما لو تقاطعت هذه العلامات المتصلة بالعرض مع المستويات اللغوية للنص فان هذا التعدد لا يلبث أن يصبح تبددا مريعا للنظم الإشارية المسرحية . وطبقا للنموذج التوصيلى المسرحى المشار إليه فان تلقى العرض الجماعى يتم بدوره فى إطار مشترك مع بقية المشاهدين ، مما يجعل ردود الأفعال

عادة تتجاوز مستوى الفرد الذى يتحكم فى انفعالاته وعواطفه عندما يكون وحده ، لكنها تنطلق إذا دغدغتها الكلمات أو أثارتها الإشارات بالفرح والغضب أو التوتر والضحك ، وتتم عندئذ دورة التوصيل الجماعية مع منتجى العرض المسرحى .

لكن هذا النموذج يشتمل على عدة خواص تتجلى فيها الأخطار التالية : -

١ - الإغراء المتصل بكسر حاجز اللغة النص والقفز إلى اللغة الحافز عن طريق التشجيع المتبادل بين الخشبة والصالة ، مما يحيل اللهجة المحايدة البريئة إلى مادة مهددة بالتلوث اليومى كما يحدث فى المسرح التجارى .

٢ - ولأن اللغة فى المسرح من أصفى نماذج التوصيل فانها بالذات تنكشف عندها وعلى صفحتها جميع شوائب الضعف والقصور ، ومن ثم فمن الضرورى أن تكون باللغة الشفافية حتى لانكاد نشعر بها ، ينفذ منها كل الضوء بخيوطه وألوانه دون تعتيم ، لو شغلنا بها ، لو رأيناها فهى إذن غير نظيفة ، تماما مثل زجاج النافذة .

٣ - ومع كل هذا الحياد فى التوصيل فهى دائما مشحونة بالمتفجرات ، كل كلمة لها تاريخ عند المستمع والمشاهد ، كل عبارة لها ماض مفعم بالعشق والوصال ، الكلمة فى المسرح حادة كالمدية ، لاترهل ولا زوائد ولا مناطق ميتة ، حتى الثرثرة لابد أن تكون لها وظائف حيوية ، الحمولة الأيديولوجية للغة فى المسرح تصنع حياته ، وربما كان فيها مقتله، من هنا ينبغى قياسها بأدق أجهزة التحليل .

فاذا أردنا أن نقرن هذا المهاد النظرى ببعض المعاينات التجريبية فى المسرح العربى الحديث فان انتاج توفيق الحكيم - أكبر صانع لهذا المسرح - يفرض نفسه علينا بتفرده وإنجازاته ، إذ يكاد يشغل وحده نصف الفضاء المسرحى للمسرح المعاصر ، ولا ندهش عندما نرى أن حجم مشكلة اللغة عنده يعكس بدقة هذه الأهمية القصوى لإنتاجه . وشهيرة هى محاولاته فيما أطلق عليه اللغة الثالثة بين العامية والفصحى ، ولكننا سنختار له عملا آخر يقف وحده فى منظومة آثاره ويبدو فى الظاهر أنه بعيد عن هذه القضية وهو مسرحيته " يا طالع الشجرة " ، وربما تجلى لنا بعد تعرية هيكلها التوصيلى أنها ليست سوى شجرة الكلمات ، فهى وحدها التى تتيح لمن يصعد فوقها أن يقتنص أبقارا وغزلانا

ترعى فى القلوب ، وتسقينا ألبانها بملاعق صينية قد نتداوى بوخزها .

ولنتأمل أولا اعتراف الحكيم الصادق فى مقدمتها وهو يتحدث عن استلهامه للتراث ودرامية اللغة فيقول : " لم أشأ عن عمد أن أكتب هذه المسرحية بلغة شعبية ، أى بالعامية .. لأننى أردت أن يكون مفهوما أن الاستلهام ليس هنا على أساس لفظى أو لغوى .. بل على أساس آخر .. فنحن قد اعتدنا عند النظر فى أدبنا الشعبى أن نتجه توا نحو اللغة ، وإلى اللفظ ، وهذا يصرفنا أحيانا كثيرة عن تأمل الأسلوب الداخلى للتعبير الفنى ذاته" فهل تحقق له هذا الاستلهام خارج اللغة ، أم أنه ينتمى إلى مستوى لغوى آخر يتميز بكفاءته الأسلوبية وقد تخلى عن التناظر الواقعى الحرفى المباشر ليقيم لونا أعمق من التناظر الداخلى مع إيقاع الحياة فى تجسيدها للموروث وصهرها لطبقاته المختلفة وإدراجه فى بنية جديدة متماسكة شفافة ، جديرة بأن تكون أقوى لغة للدراما وهى تفجر درامية اللغة ؟

ولنقرأ فقرتين فقط من مشهدين شهيرين فى هذه المسرحية لندرك كيفية التوالد اللغوى من ناحية ونسبية اللغة والحياة من ناحية ثانية : -

" الزوج : عندما تبدأ الرطوبة فى الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها

... لكن الذى لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة ، ومع ذلك

تسقط بعض ثمار البرتقال ! ما الذى اسقطها ؟

الزوجة : { وهى مشغولة بأعمال إبرتها } أنا التى اسقطتها ...

كانت أول ثمرة .. وأنا التى أسقطتها بيدى .. لم يكن وقتئذ يريدها

بسبب الفقر .. لم يكن يملك شيئا بعد سوى دكان البقالة الصغير ، ..

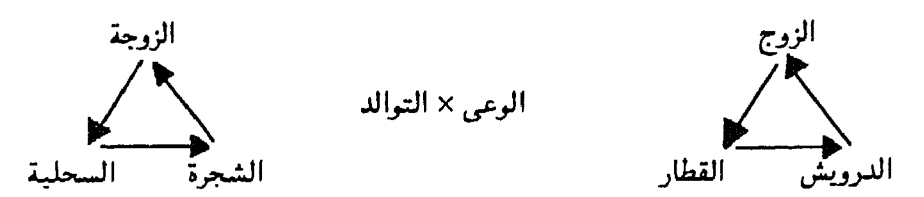
قال لى أصبرى ؛ لا تربكينى الآن بالخلف ..

الزوج : { وهو ينظف أدوات الحديقة } وهذا الذى يربكنى حقا : أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك ..

الزوجة : مع ذلك سمعت كلامه وفعلتها ... فعلتها بنفسى ..

وتتبع لا معقولية هذا المشهد من الحوار المتوازى لا المتراشق ، فكل من الشخصيتين يتحدث عن عالمه ، لكن الرابط بينهما هو لون من التداعى والتوالد اللغوى المصطنع ، حيث يحل توافق الكلمات السطحى محل تلاقى المواقف ، وتقوم اللغة حينئذ بدور البطولة عند ما لا تؤدى وظيفتها فى التواصل على النحو المألوف بين الناس ، وهذه قضية شهيرة فى مسرح العبث تعكس عبث الحياة ولا منطقها .

على أنه بوسعنا أن نتصور شبكة العلامات فى المسرحية مستقطبة فى مجموعتين هما أصل الخليقة ، وتتلخص علاقتها فى التنافى الحتمى باعتباره بؤرة الصراع ، ويمكن تمثيلهما بالشكل المبسط التالى : -



فوعى الزوج يتركز فى الزمن المرموز له بالقطار ، وعندما يستدعى الدرويش من هذا القطار فهو ليس سوى ضمير الزوج ، بينما نجد أن الزوجة تعادل السحلية حضورا وغيابا ، وتلك بدورها لا مقر لها سوى جذع الشجرة ، وعندما يراد للشجرة النماء حتى تأتى بالعجائب فلا يصلح لتغذيتها سوى جثة الزوجة ويلتقى المثلثان فى نقطة الاحتكاك بين الوعى الميتافيزيقى والتوالد المادى .

ومن الشيق أن نلاحظ على هاتين المجموعتين أن الجذر الميثولوجى فى السحلية والشجرة والغيبى فى الزمن والدرويش من أبرز عناصر اللا معقول فى المجتمع والحياة ، واستثارتها فى المسرحية تكثيف بالغ لرؤية الإنسان فى مصر ، كما أن الجانب اللامعقول المتمثل فى تداخل الأزمنة والأمكنة يوظف بشكل لاذع لنقد الاستلاب فى حياة هذا الإنسان على المستوى العائلى والعملى لكن تظل البنية العميقة للمسرحية كامنة فى طبيعة علاقة الأشياء بالكلمات والفعل الإنسانى بأدوات التعبير عنه .

أما المشهد الدال الثانى الذى نرى فيه تجسيدا لنسبية الحياة كما تتجلى فى نسبية اللغة التى تجسدها فيتمثل فى هذه القطعة الحوارية الناصعة : -

" المحقق : هذا الذى رأيته وسمعته بينكما منذ لحظة هل يمكن أن يسمى تفاهما ؟

الزوج : وماذا تسميه إذن ؟

المحقق : أسميه ببساطة عدم تفاهم .

الزوج : وأنا أسميه التفاهم .

المحقق : لا يمكن أن يكون هذا هو التفاهم .

الزوج : أنا وأنت إذن غير متفاهمين على التفاهم .

المحقق : لأنك تسمى الأشياء بغير أسمائها ..

الزوج : لا تهمنى الأسماء ، أنا وزوجتى متفاهمان ، وبيتنا قائم على التفاهم .

المحقق : هذا تزييف لمعانى الأشياء ..

الزوج : معانى الأشياء ؟ ما هى هذه المعانى ؟ أنت تريدنى أن أرى التفاهم أو السعادة كما تفهمها أنت لا كما أفهمها أنا .

المحقق : كما يفهمها كل الناس .

الزوج : وما شأنى أنا بكل الناس ؟ أنا أتكلم عن نفسى .. ليس كل الناس أزواجا لزوجتى .. أنا وحدى الزوج " .

ومن الجلى أولا فى هذا المشهد أن الحوار متراشق واللغة موصله ، أى أن الموقف الذى يستحيل فيه الحوار إلى نموذج التوازى هو الذى يجمع بين الزوجين فحسب ، ومحور هذه الفقرة يدور حول الوظيفة اللغوية على وجه التحديد ودرجة نسبتها ، فليس هناك فى نظر الزوج معان مطلقة لكل الناس ، فاللغة حياة ولكل منا حياته ، والكلمة مثل الزوجة لا يقترن بها سوى من ينطقها . على أننا لا نكاد نتصور هذا الحوار بمستوى لغوى آخر ، مما يعنى أن يحقق درجة عالية من الصفاء والشفافية والحياد ، فلا نفتقد فيه إيماءات اللهجة

ولا إيحاءات العامية لأن المشكلة المطروحة فكرية إنسانية يتم عرضها بأبسط الكلمات . ولعل السبب فى طواعية هذه القطعة الحوارية أن الحكيم يمارس فيها باقتدار فنه الذى بلغ الذروة فى إتقانه وهو التحقيق ، فعنده تتمسرح الحياة وتتسع اللغة لتحتضن الفعل الإجتماعى وتعيد إنتاجه حركيا ، ومن ثم يتبين لنا أن المولد الدلالى لمسرحية " يا طالع الشجرة " يكمن فى وظيفة اللغة ودورها فى التواصل المنطوق والتواصل الصامت ، مما يجعلها تأملات مسرحية فى درامية اللغة .

لكن هذه الدلالة تتبلور أمامنا بشكل قاطع عندما تربط بين مستوى الأحداث وبؤرة التفسير ، فالجريمة التى تنتهى بها المسرحية وهى قتل الزوجة الفعلى يمكن أن تسميها "جريمة المعنى " ، ولكى نستخلص ذلك من معاينة النص ذاته نضيف هذه القطعة الحوارية الأخيرة فى المسرحية :

" الزوج : سأحملها ... وسأدفنها تحت الشجرة .. ولست بنادم على شىء .. حياتها كانت عبثا .. أسقطت ثمرتها ... ولم تعش إلا على وهم الأمومة

الدرويش : إنها ليست عبثا .. مادامت ستقدمها غذاء شهيا لشجرتك ..

الزوج : صدقت .. من هذه الوجهة هى نافعة ..

الدرويش : إذا كان هناك عبث ففى حياة الشجرة ..

الزوج : كيف ؟ الشجرة ؟ !!

الدرويش : إنها تأتى بزهر هى لا تشمه ، وبألوان هى لا تشاهدها ، وبثمر هى لا تأكله .. ومع ذلك تكرر هذا العمل العابث كل عام ..

الزوج : هذا ليس عبثا .. هذا عمل نافع ..

الدرويش : بالنسبة إليك أنت / الزوج : طبعا ..

الدرويش : اعترف أذن أن ما تسميه بالعبث هو بالنسبة إليك أنت ..

الزوج : تريد أن تقول إن حياة امرأتى كانت لها معنى ؟

الدرويش : معنى كل كائن داخل كيانه ذاته .. لا داخل رأسك أنت " ومن اللافت أن نجد الحكيم عندما يتأمل مشكلة العبث ونسبته فى هذه المسرحية ينحو إلى اكتشاف اللامعقول فى الحياة على الطريقة السقراطية فينفذ من لا معقولية اللغة ، من جريمة المعنى الثابت الموحد كما يتوهمه الناس .

ولابد أننا أدركنا عند قراءة القطعة السالفة براعته فى توضيح العلاقات التى تسبح عبرها علاماته ، فالدرويش ليس له وجود خارجى مستقل ، لا يحضر إلا إذا استدعاه بهادر فهو يمثل ضميره ووعيه والقوى الغيبية فيه ، والسحلية - كما أشرنا - تقترن بالزوجة مصيرا ودلالة ، فهى حية حواء ، ومع أن المكان والزمان من صنع الإنسان إلا أن الوجود مفارق للعقل ، ومن ثم سابق على الماهية واللغة كما يقول الوجوديون .

ويبدو أن بؤرة اهتمامه فى هذا المشهد الأخير كانت تصب فى مشكلة التسمية ، وهى قضية فلسفية ترتبط بعلاقة اللغة بالحقيقة والحياة ، ووفقا لهذا التفسير يصبح اختفاء الجثة وحلول السحلية محلها المعادل الدرامى لعدم تسمية الزوجة ، إنها لم توجد هى الأخرى إلا فى خيال بهادر أفندى ، ومن ثم يظل بوسعه أن يلغى حقيقتها ، ويتم اختزال النظامين فى نموذج واحد يقتصر على عالم الرجل وعناصره وعلاقاته ، وهى فى جوهرها ذات طبيعة لغوية ، مما يؤكد درامية حياة الإنسان عن طريق اكتشاف درامية اللغة المسرحية .

فهرس المحتويات

رقم الإيداع ٩٥/٣٣٤٨

الترقيم الدولى I.S.B.N 977 - 5487 - 28 - 5

طبع بمطابع دار روتابرينت

شفرات النص

دراسة سيميولوچية فى شعرية القص والقصيد





للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES